



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
Instituto de Artes

CHAVANNES PROCÓPIO PÉCLAT

O CANTO COMO LINGUAGEM: ESCAVAÇÕES DE ENCONTROS COM O  
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS E  
ADJACÊNCIAS

THE CHANT AS LANGUAGE: EXCAVATIONS OF ENCOUNTERS WITH THE  
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS AND  
ADJACENCIES

CAMPINAS  
2017

CHAVANNES PROCÓPIO PÉCLAT

O CANTO COMO LINGUAGEM: ESCAVAÇÕES DE ENCONTROS COM O  
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS E  
ADJACÊNCIAS

THE CHANT AS LANGUAGE: EXCAVATIONS OF ENCOUNTERS WITH THE  
WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS AND  
ADJACENCIES

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual de Campinas  
como parte dos requisitos exigidos para a  
obtenção do título de Mestre em Artes da  
Cena, na Área de Teatro, Dança e  
Performance.

Orientador: Jorge Luiz Schroeder

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELO ALUNO CHAVANNES  
PROCÓPIO PÉCLAT, E ORIENTADO PELO  
PROF. DR. JORGE LUIZ SCHROEDER

CAMPINAS  
2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P338c Péclat, Chavannes Procópio, 1990-  
O canto como linguagem: escavações de encontros com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e Adjacências / Chavannes Procópio Péclat. – Campinas, SP: [s.n.], 2017.

Orientador: Jorge Luiz Schroeder.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Canto. 3. Linguagem. 4. Dialogismo. 5. Cartografia. I. Schroeder, Jorge Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The chant as language: excavations of encounters with the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and adjacencies

**Palavras-chave em inglês:**

Grotowski, Jerzy, 1933-1999

Singing

Language

Dialogism

Cartography

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestre em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Jorge Luiz Schroeder [Orientador]

Raquel Scotti Hirson

Antônio Flávio Alves Rabelo

**Data de defesa:** 28-07-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

CHAVANNES PROCÓPIO PÉCLAT

ORIENTADOR (A): PROF(A). DR (A). JORGE LUIZ SCHROEDER

### **MEMBROS:**

1. PROF(A). DR(A). JORGE LUIZ SCHROEDER
2. PROF(A). DR(A). ANTONIO FLÁVIO ALVES RABELO
3. PROF(A). DR(A). RAQUEL SCOTTI HIRSON

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno(a)

DATA: 28.07.2017

Aos meus Pais queridos: José Carlos Prado Péclat e Martha Procópio Péclat, que além de meus grandes professores da vida, são os meus melhores amigos e incentivadores.

À minha amada companheira, Larissa Santana, por me agradecer com todo o seu amor e afeto em nosso dia a dia.

## AGRADECIMENTOS

Ao final deste trabalho, presto meus sinceros agradecimentos às seguintes pessoas e instituições:

Ao Professor e Orientador Dr. Jorge L. Schroeder, pelo apoio e encorajamento contínuos na pesquisa, e também por me apresentar aos escritos de Bakhtin, teórico que tem me alimentado, instigado e me fascinado no percurso desta pesquisa.

Ao MUSILINC e seus pesquisadores, pelos encontros e rodas de debate que foram fundamentais para a escrita deste trabalho.

Aos demais Mestres da casa, pelos conhecimentos transmitidos, em especial, à Renato Ferracini por suas aulas, verdadeiros espetáculos que sempre me deixavam 'eletrizado' durante as tardes de segundas-feiras. Às professoras Sílvia Geraldi e Ana Terra, pela criação de um ambiente amoroso e enriquecedor na aulas de pesquisa em artes, aulas estas que tiveram grande importância durante a escrita deste trabalho, agradeço profundamente pelos textos escolhidos e debatidos durante a disciplina. À Flávio Rabelo por indicar durante suas aulas a possibilidade de uma escrita mais porosa nos muros acadêmicos. À Eduardo Okamoto pela oportunidade de estagiar como Aluno-PED nas disciplinas: *Questões da personagem* e *O Silêncio*, momento em que pude aprender muito sobre o ofício de docente, sobre as dificuldades de se tornar professor e sobre o quão potente pode vir a ser este ofício em minha trajetória artística;

Ao Departamento do Curso de Pós Graduação em Artes da Cena, da Universidade Estadual de Campinas, pelo apoio institucional e pelas facilidades oferecidas, não podendo me esquecer do auxílio dos funcionários Luiz Antônio Gasparin e Erich Baptista de Oliveira e por nossas calorosas conversas de corredor.

À CAPES pelo apoio financeiro e fundamental na realização da parte final deste trabalho;

À Alejandro Tomás Rodríguez e Robin Gentien, por nossa amizade e trocas artísticas;

Aos meus colegas de ofício no ANGICO COLETIVO de ARTE: Andressa Aycha Carrolo e Alexandre Romanelli, pelo carinho e por sua infinita paciência e confiança na sala de trabalho;

À minha querida ave de rapina Mahi, que esteve presente durante diversos cafés da manhã para prover aquele enunciado de força, tão necessário nos momentos em que nos sentimos para baixo;

À Elias de Lima Lopes, pela sua paciência em me escutar nos momentos de dúvida e desespero durante o processo de escrita, e também por exercer o papel de “advogado do diabo” me desafiando a sair de minha zona de conforto, me impulsionando a pensar determinado tema sobre diferentes pontos de vista.

Aos amigos que ajudaram direta e indiretamente com essa pesquisa: Marcelo Marques Teixeira, Antônio Rodrigues, Fernanda Pimenta, Hariane Eva, Nath Ogs, Gabriella Gianetti, Lucas Pinheiro, Thais d’Ambronzio, Arami Argüello e entre tantos outros que não foram citados, mas que tiveram grande importância.

Ao Sonhador, por simplesmente existir.

## RESUMO

O presente estudo de natureza teórica trata-se de uma leitura sobre o trabalho artístico realizado no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, onde utilizo da escavação de encontros – processos pontuais como cursos, workshops, seleções de estágio, testemunho de palestras e performances – com o coletivo artístico em questão e também com as suas adjacências, para esboçar uma reflexão teórica sobre o canto enquanto enunciado artístico, capaz de gerar uma situação dialógica produtora de linguagem. Elegendo a cartografia como horizonte metodológico que melhor se adequa ao etos e os objetivos da pesquisa, tomo por escavação neste trabalho, um procedimento de escrita criativa e processual. Por meio da narração da personagem/dispositivo de escrita Sonhador, as experiências em campo são relatadas e a partir do que foi narrado, conceitos filosóficos extraídos da teoria enunciativa-discursiva de Bakhtin são colocados em diálogo com a experiência vivida em campo, no intuito de gerar a base teórica para o aprofundamento central deste estudo. Acredito que esta pesquisa possa contribuir com demais pesquisas no âmbito das artes da cena, filosofia e linguagem. Bem como apresentar novas leituras para o trabalho artístico desenvolvido pelo Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, legado vivo da continuidade do trabalho de Jerzy Grotowski, influente diretor teatral do século XX.

**Palavras-chave:** Canto, linguagem, dialogismo, cartografia, Workcenter



## **ABSTRACT**

The current study of a theoretical nature is a reading about the work done at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, where I use the excavation of encounters – punctual processes such as courses, workshops, internship selections, testimony of lectures and performances – with the artistic collective in question and with its adjacencies. To sketch a theoretical reflection on singing as an artistic enunciation, capable of generating a dialogical, language-producing situation. Choosing cartography as a methodological horizon that best fits the ethos and the objectives of the research, I understand the excavation on this work as a creative and procedural way of writing. Through the narration of the character/writing dispositive Sonhador. The experiences on field they are reported and from what was narrated, philosophical concepts drawn from the enunciative-discursive theory of Bakhtin are put in dialogue with the experience lived on field, in order to generate the theoretical basis for the central deepening of this study. I believe that this research can contribute with other researches in the ambit of the scene arts, philosophy and language. As well presenting new readings for the work developed by the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, the living legacy and the continuity of the work of Jerzy Grotowski, influential theater director of the twentieth century.

**Keywords:** Chant, language, dialogism, cartography, Workcenter

# Sumário

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1. MERGULHO NAS PROFUNDEZAS DO <i>ICEBERG</i>.....</b>	<b>22</b>
1.1. ILHAS DE LIXO: O TEATRO LABORATORIAL .....	24
1.2. GROTOWSKI: UM ALQUIMISTA INCONSTANTE .....	39
<b>2. PARA ALÉM DOS DUENDES .....</b>	<b>56</b>
2.1. A ARTE COMO VEÍCULO .....	57
2.2. O WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS.....	85
2.3. OS DOIS TIMES.....	90
<b>3. ENCONTROS COM O WORCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS E ADJACÊNCIAS OU “A AVENTURA DE SONHADOR” .....</b>	<b>95</b>
3.1 1ª ADJACÊNCIA: O SILÊNCIO, AS PAREDES E OS INSETOS..	100
3.2 ENCONTRO EM MINAS GERAIS: PERDIDO E CAPTURADO...	149
3.3 2ª ADJACÊNCIA: O CANTO LHE CANTA.....	179

3.4 ENCONTRO EM CAMPINAS: CAMPONESES DAS MONTANHAS .....	190
3.5 ENCONTRO NO RIO DE JANEIRO: CARIOCA DREAMS .....	196
3.6 3ª ADJACÊNCIA: UM MONGE ESTRANHO .....	207
<b>4. ENCONTRO COM O MUSILINC OU “CONVERSAS SOBRE UM SONHO” .....</b>	<b>219</b>
4.1 BAKHTIN EM CENA: APONTANDO DIÁLOGOS COM GROTOWSKI .....	231
4.2 O CANTO COMO LINGUAGEM .....	220
<b>(IN) CONCLUSÃO: DA ESCAVAÇÃO FICAM OS RASTROS .....</b>	<b>296</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>299</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>303</b>

## APRESENTAÇÃO

De onde nasce uma pesquisa científica? Se detivermos nossa atenção para a raiz etimológica da palavra pesquisa, em latim, pesquisa deriva do termo *perquirere*, que significa "procurar com perseverança". Se tratando de uma pesquisa científica produzida no território artístico, o que de fato procuramos? Parece-me que tanto a pesquisa em artes quanto a pesquisa científica realizada nos seus diversos contextos, a ação de *perquirere* se traduz como o desejo de encontrar respostas para um problema. E agora, de onde surge esse problema? As respostas podem ser variadas: por vezes uma pesquisa surge da necessidade de um artista se confrontar com alguma dificuldade técnica do seu trabalho, outras o problema nasce de um total desconhecimento sobre o procedimento criativo de um outro artista ou obra de arte etc.

No caso deste trabalho o problema desta pesquisa surgiu em 2012, quando entrei em contato com o trabalho artístico realizado no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, através do testemunho das Obras *Living Room* e *I'm América* e não consegui traduzir em palavras a experiência deste encontro. Após o primeiro contato com Workcenter fiquei interessado pelas relações entre o canto e o trabalho criativo do performer. Surgiram algumas questões sobre esse aspecto que nortearam o interesse desta pesquisa.

Notei uma forte presença do canto nas obras apresentadas no Wokcenter e, desde aquele primeiro momento fiquei bastante curioso sobre o cantar daqueles artistas, me intrigava qual a razão para que seu canto emitisse tanta intensidade e uma presença impactante.

Por meio de outros encontros que fui travando com Workcenter, ao longo de cinco anos, através de oficinas, cursos, seleções de estágio, testemunho de palestras e performances, leitura de livros e artigos de pesquisadores relacionados ao trabalho desenvolvido em Pontedera, comecei a intuir que a força e a presença no ato de cantar desses artistas poderia estar vinculada ao ambiente social/artístico construído através do canto. Este então surgiria como "enunciado artístico" (no sentido de Bakhtin, conforme apontado por SCHROEDER; SCHROEDER, 2011), cuja relação dialógica,

oportuniza a construção de uma linguagem não somente constituída de palavras operadas por uma lógica verbal, mas uma lógica de afetos.

O objeto de estudo do presente projeto de pesquisa são, portanto, os meus encontros com o trabalho artístico desenvolvido no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e suas adjacências – neste trabalho me refiro como adjacências: indivíduos que passaram pelo Workcenter e ou que constituíram a sua formação artística dentro deste coletivo – no qual proponho uma visão dialógica destas experiências, e o que é possível observar na natureza das relações construídas pelo canto no contexto artístico em questão.

Para a realização desta pesquisa optei em investir na criação de uma proposta metodológica (*escrita como escavação*) cujo procedimento navega nas margens de um processo cartográfico. A escrita neste trabalho é vista como uma forma de *escavação*, no sentido de que busco no ato da construção do texto *escavar as sutilezas da experiência de campo*, buscando mergulhar nas intensidades do presente no intuito de “dar língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2007 apud BARROS & KASTRUP, in PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA 2009).

Partindo do pressuposto que a escrita neste trabalho busca contemplar um leitor geral e também o leitor específico, busco constituir neste trabalho uma estrutura que tanto possa contribuir com as questões aqui levantadas para um leitor de teatro, como também para os leitores provindos de outras áreas do conhecimento artístico, tais como da música, da dança e da performance. Portanto, optei por desenvolver o texto final da pesquisa em duas partes: a primeira composta de dois capítulos iniciais. Estes estão destinados a contextualizar, principalmente para o leitor fora da área Teatral, o Workcenter of Jerzy Grotowski. Para tanto realizo uma síntese do percurso Grotowskiano evidenciando a trajetória do encenador rumo a um contexto do fazer artístico denominado de “a dimensão laboratorial no Teatro”. Na segunda parte também composta por dois capítulos, busco investigar o tema principal desta pesquisa os meus encontros com o trabalho artístico desenvolvido no Workcenter, através da construção de um relato ficcional a partir da experiência vivenciada em campo, e em seguida utilizo

das noções de *Enunciado* e *Dialogismo* de Bakhtin para “escavar” as sutilezas da experiência retratada, no intuito de produzir “pequenas gotas de inteligibilidade” (FERRACINI & RABELO. 2014, p.116) sobre a temática em questão.

## INTRODUÇÃO

*É isso a escrita. É o movimento do escrito que passa pelo corpo. Atravessa-o. É daí que se parte para falar destas emoções tão difíceis de dizer, tão estranhas e que, no entanto, de repente, se apoderam de você.*

*(Marguerite Duras, “Escrever”).*

Escolher as ferramentas. Este é o objetivo desta introdução. Escolher a maleta de ferramentas necessárias para adentrar no sítio arqueológico do campo que será escavado: *o canto como linguagem*. Mas antes de partirmos para a investigação sobre esse canto ou a maneira deste cantar, acompanhemos a ideia que o especifica – *linguagem*. Muitos dicionários brasileiros descrevem o conceito de *linguagem* como se tratando de um sistema através do qual o homem é capaz de expressar suas ideias ou sentimentos seja por meio da fala, da escrita ou de outros códigos convencionais. A linguagem é, portanto um território múltiplo dentro do qual um sistema linguístico tanto pode ser composto unicamente pela via verbal quanto por um meio da expressão não verbal.

A linguagem verbal inclui a fala e a escrita (diálogo, informações no rádio, televisão ou imprensa etc.). Todos os outros recursos de comunicação como imagens, desenhos, símbolos, músicas, sons, gestos, tom de voz etc., fazem parte daquilo que poderíamos chamar de linguagem não verbal. Muitos estudiosos já se debruçaram sobre tema e dentre eles estão Bakhtin e seu círculo de intelectuais.

Entre os anos de 1919 a 1929, um grupo multidisciplinar constituído por pessoas de diversas formações, interesses intelectuais e atuações profissionais, se reuniu regularmente nas cidades de Nevel e Vitebsk e, posteriormente, em São Petersburgo na Rússia. O motivo desses encontros se deu por uma paixão desses estudiosos pela filosofia e pelo debate de ideias que, de alguma forma, tiveram seu foco principal nas linguagens, especialmente a linguagem verbal. Essa paixão foi o fruto que originou uma ampla e densa produção bibliográfica, que hoje em dia é referência em diversos temas ligados aos estudos socioculturais. Sobre o grupo: este é conhecido pelo nome de O Círculo de Bakhtin.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin foi um pensador russo, cuja natureza de seu trabalho produziu ressonâncias nas áreas da crítica literária, história, filosofia, antropologia, psicologia e artes. Apesar de muitas vezes ter sido nomeado como linguista, o pensamento de Bakhtin não se restringe ao universo dos estudos literários, na verdade sua reflexão está pautada acima de tudo por um caráter filosófico.

Conforme coloca Faraco “Bakhtin era, antes de mais nada, um filósofo, face à abrangência de sua temática e os objetivos de sua reflexão” (2009, p.35). Bakhtin se identificava com toda uma tradição hermenêutica cujo modo de pensar o colocava longe do modelo de um homem de ciência, preso na esteira de um pensamento da positividade e da modelização formal. Na realidade, assim como ainda nos diz Faraco: “Bakhtin se colocava fora de uma racionalidade propriamente científica e desenvolvia um modo de pensar mais globalizante” (idem, p.35). Esta característica, segundo o autor acima citado a partir de Emerson, seria uma predisposição presente na própria tradição da filosofia russa.

Conforme essa tradição, a palavra *myslitel'* (pensador) tem um especial significado no contexto cultural acadêmico russo. Um *myslitel'*, logo, um *pensador* pode neste contexto apresentar um ponto de vista eclético e excêntrico; assim ele



presumivelmente possui maior liberdade do que o cientista para transcender as fronteiras de disciplinas e metodologias estabelecidas.

O próprio Bakhtin se nomeava um *myslitel'*. E nas palavras de Caryl Emerson: “No caso de Bakhtin, o termo sugere uma pessoa que está menos preocupada em aplicar suas ideias à literatura do que utilizar a literatura, seletivamente e num alto nível de inspiração, para ilustrar suas ideias” (EMERSON apud FARACO, 2009, p.36). Portanto, o pensamento de Bakhtin, não estando restrito somente à esfera dos estudos literários, todavia pelo seu caráter filosófico, se coloca como uma importante referência neste projeto de pesquisa. O eixo teórico desta pesquisa se assenta nas noções de *dialogismo* e *enunciado*, conforme desenvolvidos por Bakhtin (2014, 2016) e aplicados originalmente na literatura e na linguística.

Entendo que o diálogo entre a arte e outras áreas do conhecimento humano, como é o caso da filosofia, se coloca como um potente exercício teórico, no que diz respeito a buscar uma nova leitura sobre o trabalho artístico realizado no Workcenter Of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, legado vivo da continuidade do trabalho de Grotowski, influente diretor teatral do século XX.

Nesta pesquisa retorno às noções de *enunciado* e de *dialogismo* presente nos estudos de Bakhtin (2014, 2016) e seu círculo de intelectuais, como uma maneira de aprofundar questões referentes à prática vivenciada no Workcenter.

Assim, não pretendo utilizar os conceitos teóricos como uma chama que ilumina, que traduz a experiência vivida em campo, mas que de alguma maneira se comporta como um bisturi, ou uma ferramenta, ou ainda uma maleta de ferramentas para escavar as nuances, detalhes, micro percepções existentes no sítio arqueológico da prática. Logo, a prática e a teoria não andam *em* ou *a favor* de uma ou de outra, mas *com*: em *conjunto* e em constante *diálogo*.

Dentre todas as possibilidades de metodologias levantadas para a realização deste trabalho, elegi a cartografia como horizonte metodológico que melhor se identifica

com as demandas colocadas por essa pesquisa. Ao navegar nas margens de um processo cartográfico, utilizo das premissas e do etos que rondam o fazer cartográfico para compor um procedimento próprio no trabalho que aqui está sendo elaborado. Procedimento metodológico que denomino *escrita como escavação*.

Segundo Eduardo Passos, Virgínia Kstrup e Liliana da Escóssia, pesquisadores que organizaram a obra *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Quando entendemos a metodologia como palavra de ordem no contexto de uma pesquisa acadêmica essa se define por um conjunto de regras pré-definidas.

Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida (PASSOS; KSTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.10).

No entanto, assim como sugerem os autores, a cartografia propõe uma reversão metodológica, transformando o *metá-hódos* em *hódos-metá*. “Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (Idem, 2009, p.10).

Incluo como demanda neste estudo experimentar através da escrita o diálogo constante entre a prática e a teoria, aprofundando com o auxílio dos conceitos acima citados as experiências vivenciadas em campo. Ao invés de regras bem definidas para serem aplicadas acredito ser mais rico ao tema deste estudo experimentar a ideia de *pistas* que guiam a escrita do trabalho.

As *pistas* que me guiam enquanto pesquisador são, no contexto que aqui vem sendo construído, “referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa” (Id. p.13).

Uma pista que se mostra perceptível no hódos-metá deste projeto, e que define um ethos de pesquisa para ter como companhia na estrada deste caminhar, diz respeito a como se olha para o material produzido em campo. Entendo que o movimento de escavar/cartografar os encontros vivenciados junto ao Workcenter trata-se de um acompanhar dos processos, ou seja, mergulho no material colhido em campo através, principalmente, de diários de bordo – feitos durante a experiência *in loco* – como uma oportunidade de trazer um caráter *processual* para o estudo colocado em pauta.

Ao se falar de um caráter *processual* nesta pesquisa verifica-se na cartografia de encontros com Workcenter a oportunidade de entender os procedimentos não pelo seu *processamento*, mas por sua *processualidade*, o que pressupõe uma caminhada através da qual não se constitui a pesquisa enquanto *processamento* de dados previamente calculados ou engendrados em um conjunto de regras e meios já criados; todavia, adentrar na cartografia dos eventos aqui destacados se mostra como uma chance de escavar as sutilezas, afetos e micro percepções da experiência de campo, buscando na experiência escrita e reflexiva da pesquisa acompanhar a sua *processualidade*: o estabelecimento da escrita como reflexão em funcionamento.

Entendo que ao traçar a cartografia como horizonte metodológico, não espero, e não é o interesse dessa pesquisa, apresentar ao final deste trabalho uma conclusão fechada ou mesmo definida em parâmetros de dados fixos elaborados por um *a priori*, mas elaborar questionamentos e construir pistas para a temática desenvolvida. Mais do que chegar a resultados já esperados em um estudo bem higienizado, desejo com este projeto, assim como anunciava Milton Nascimento na canção *Ao que vai nascer*: “saio por aí, raspando as cores para o mofo aparecer”. Logo, desconfiar do já conhecido e supostamente calculado, estar aberto para meandros ainda não visitados, esta é a minha atitude.

Pensar a maneira como escavar a temática desta pesquisa se traduz não somente em entender o processo de pesquisa, como os conceitos se relacionam neste trabalho ou como relacionar a prática em campo com um processo de escrita criativa e acadêmica, mas também inclui neste processo de escavação pensar para quem este material está sendo dirigido: quem é a pessoa que agora está lendo pela primeira vez este material? Qual a melhor forma de estruturar o texto, para que essa leitura se torne um convite tanto para o leitor de teatro quanto para aquele que está fora deste contexto?

Uma pista nesse sentido se configura na escolha de como a estrutura textual aqui se apresenta. Optei em dividir a estrutura textual desta pesquisa em duas partes, a primeira trata-se de um cartão de “boas vindas”, que se constitui como um convite ao leitor para um mergulho sobre a dimensão laboratorial no teatro, sobre o percurso de Jerzy Grotowski e o Workcenter. A segunda parte trata de realmente pegar a maleta de ferramentas e então escavar as experiências vivenciadas junto ao coletivo em questão.

Grotowski, segundo a pesquisadora e professora da UniRio Tatiana Motta Lima (2012), é um nome muito citado porém pouquíssimo conhecido. Thomas Richards, o seu colaborador essencial nas pesquisas da *arte como veículo* e herdeiro oficial do seu trabalho, diz que a pesquisa de Grotowski pode tender a uma má compreensão de suas ideias, associando-as a:

algo selvagem e sem estrutura em que as pessoas se jogam no chão, gritam à beça e têm experiências pseudocatárticas. A conexão de Grotowski com a tradição e sua relação com Stanislávski correm o risco de serem completamente esquecidas ou não serem levadas em conta (RICHARDS, 2012, p. 2).

Muitos artistas, devido à grande propagação de suas ideias no Brasil do livro: *O Teatro Pobre*, ainda podem correr o risco de restringir a sua obra apenas a um único momento de sua trajetória artística: àquela que está ligada à produção de seus

espetáculos, ocorridos no então denominado Teatr-Laboratorium de Wroclaw; e acabarem por esquecer ou não possuírem a informação de que seu percurso foi composto de quatro fases (o Teatro dos Espetáculos, o Parateatro, o Teatro das Fontes e a Arte como Veículo) por onde o encenador, através das técnicas teatrais, levou adiante a sua busca pessoal, sempre refletindo, comentando, aprimorando, questionando e argumentando os seus momentos precedentes.

Com certeza não é minha intenção na escrita da primeira parte desse trabalho esclarecer todos os maus entendidos sobre o encenador, mas, justamente pela pesquisa de Grotowski ser frequentemente interpretada de uma maneira equivocada, verifica-se a importância de apresentar uma contextualização mais cuidadosa para o leitor, por mais que o tema central deste estudo se apresente em um momento posterior – com o Workcenter já consagrado e reconhecido no campo teatral –, torna-se indispensável à escrita deste texto dedicar a primeira parte de sua estrutura a esse objetivo esclarecedor.

## 1. MERGULHO NAS PROFUNDEZAS DO ICEBERG

Certa vez, dois pedagogos teatrais, Jacques Lassalle, encenador e ex-professor de interpretação no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática na França – CNSAD e Jean-Loup Rivi re, professor na Escola Normal Superior – Letras e Ciências Humanas, e diretor de um ateliê de dramaturgia no CNSAD, resolveram se encontrar para juntos discutirem sobre o sentido e as formas das etapas de aprendizado na formação do ator para se tornar um artista, cujo trabalho, espera-se, seja o mais completo ou verdadeiro para com o seu público e para si mesmo.

O resultado desses encontros gerou a publicação de um livro: *Conversas sobre a formação do ator* (2010). Realizaram sete conversas sobre as suas próprias dificuldades enquanto professores e formadores de artistas, mas também discutiram sobre os processos de formação do ator presentes nas escolas, movimentos e escritos dos grandes encenadores do século XX. O livro acabou se tornando um rico material sobre a pedagogia e a formação teatral, como também uma referência importante sobre as experiências teatrais do século XX.

O professor do Mestrado em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina, André Carreira, diz que “Discutir o teatro do século XX   também refletir sobre a função do diretor na construção da cena moderna” (2009, p. 6). De fato, as propostas dos diretores/encenadores de teatro do século XX vão dar outra perspectiva para a cena espetacular. Jamais poderíamos nos esquecer dos projetos cenográficos de Edward Gordon Craig, que constituíram uma interpretação teatral da cena, cuja proposta buscava expor um sentido mais simbólico ao representar o ambiente de forma mais poética e sugestiva. Suas formulações possibilitaram uma grande liberdade ao desenho

da cena contemporânea. Contudo, as grandes experiências teatrais, ocorridas no século XX, não dizem respeito apenas aos resultados cênicos ou ao espetáculo em si.

De fato, a cena teatral muda totalmente no despontar do século, mas essa mudança está dentro e fora do palco. Se atribuirmos ao espetáculo e aos resultados cênicos, obtidos no século XX, a imagem de um *iceberg*, ou melhor, a ponta de um *iceberg*, não seria necessário demandar muito tempo para entender que o que está visível, além da superfície, é apenas uma pequena parte de algo mais profundo, algo que é denso e fornece a base para que a superfície exista. Para o estudioso do teatro, é preciso ir além da superfície marítima, mergulhar nas profundezas do *Iceberg* e deixar um pouco de lado os espetáculos e imergir mais fundo na cena, indo em direção às salas de ensaio, à lógica dos laboratórios, entrar em contato com as pesquisas dos encenadores do passado e sua herança.

A pedagogia teatral e a formação do ator não dizem respeito a prescrições nem a receitas, senão a exposição de uma ideia do teatro e de reflexões sobre os meios para atingi-la. O olhar voltado às salas de ensaio, no universo íntimo das pesquisas levantadas pelos reformadores do teatro, serve para aprofundar o conhecimento técnico da arte do ator, a escola ou formação artística, sugerindo para muitos um complemento necessário para compreender e realizar o exercício do teatro. A prática e o ensino do ofício teatral estão intimamente ligados, posto que os espetáculos nos traduziram as imagens de grandes descobertas, conquistados nos espaços isolados dos Estúdios e Laboratórios teatrais. Na dimensão laboratorial, segundo Lassale e Rivière, "a escola supõe a transmissão, e a transmissão supõe um conjunto de saberes e técnicas que uma tradição reuniu." (2010, p. 3).

Podemos dizer que a dimensão laboratorial está fortemente ligada à pedagogia e à formação do ator e, neste capítulo, pretende-se apresentar as possíveis definições para o conceito de dimensão laboratorial, bem como apontar a sua relação para com a

pedagogia. Para isso, o texto utilizará das discussões realizadas no ambiente de pesquisa e investigação teatral da ISTA<sup>1</sup> e outras fontes bibliográficas. A segunda parte do capítulo diz respeito ao percurso investigativo de Jerzy Grotowski até a chegada de sua última fase, a então nomeada, *arte como veículo*. O capítulo é um convite ao leitor, para juntos mergulharmos na lógica dos laboratórios teatrais.

### **1.1. Ilhas de Lixo: O Teatro Laboratorial**

A grande reforma da arte teatral, iniciada com Stanislávski e Meierhold, na Rússia no final do século XIX, e, posteriormente, com Grotowski, Barba, Brook, Mnouchkine e outros artistas do século XIX e XX caracteriza o território da dimensão laboratorial no teatro. Segundo a pesquisadora Béatrice Picon- Vallin (2008), a figura do “encenador” e o conceito de “encenação” são essências para compreender o advento revolucionário da atividade teatral na Europa do século XIX-XX, pois a encenação acarretará no surgimento de uma função e de uma nova arte. Naquele momento, a dramaturgia ainda tinha o seu lugar dentro do ambiente teatral, contudo ela não designava mais os fins ou resultados artísticos de um espetáculo e o encenador era o responsável por extrair do texto a sua mensagem teatral, a obra espetacular não estava mais vinculada à transposição cênica de um texto literário. O teatro em si agora possuía sua própria lógica, o processo criativo; a preparação para a montagem de um espetáculo possibilitava ao encenador e ao grupo de atores um terreno fértil na exploração de novas expressões e meios artísticos para a exposição cênica.

---

<sup>1</sup> International School of Teatre Antropology – Escola Internacional de Teatro Antropológico.



Ainda com o pensamento de Picon- Vallin, o desenvolvimento da encenação abre espaço para a pesquisa ou investigação dos meios de expressões teatrais, propiciando grandes descobertas na constituição do cenário moderno, com a quebra da utilização do palco italiano, ou mesmo com a sua ressignificação. Contudo, as revoluções teatrais ocorridas em território europeu “não dizem respeito apenas ao espaço, ao tempo, ao dispositivo e à organização material da cena [...] também, e em primeiro lugar, aos atores, aqueles que dão vida ao edifício teatral, suas ‘pedras vivas’, como sugere Craig” (2008, p. 62). A encenação será a catalizadora que tornará evidente a urgência no aprimoramento ou de uma dedicação minuciosa na investigação de alguns elementos do fazer artístico, dentre eles:

A necessidade de uma preparação do ator fora das instituições acadêmicas herdadas do século XIX fez nascer uma reflexão sobre a pedagogia, sobre a escola, sobre o ensino e o exercício, bem como sobre o processo criativo. Essa reflexão foi, em primeiro, conduzida pelos encenadores, Stanislávski e Meierhold – os dois polos extremos da refundação teatral na Europa, no despontar do século XX –, e também Vakhtângov, Copeau e outros. Eles baseiam o teatro numa revalorização da arte e do ofício de ator que eles não concentram mais em instalar num face a face com os modelos fixados pelo *papel*. (PICON-VALLIN, 2008, p.62).

O conceito de encenação é crucial para a existência dos laboratórios teatrais europeus, uma vez que ele ampliará o desejo dos artistas de se arriscarem por caminhos ainda desconhecidos, as montagens teatrais começam a se transformar em uma mesa, ou melhor, em um palco científico aberto ao diálogo com diversas questões ou experiências. Cabe, portanto, o seguinte esclarecimento: a dimensão laboratorial não deve ser assumida como sinônimo de experimentos gerais ou arbitrários, o teatro laboratorial não possui o mesmo contexto de um teatro experimental.

Eugênio Barba e o seu grupo, o Odin Teatret, fundado em 1964, são uma referência quanto ao assunto dos teatros laboratórios. Em 1979, Barba fundou a Escola

de Antropologia Teatral (ISTA), um ambiente voltado para a reflexão teórica baseada na evidência prática, uma organização internacional formada por artistas e estudiosos de teatro de diversas tradições que dedicam seu tempo na formação de um “diálogo e pesquisa comparada, com a intenção de colocar questões, levantar e testar dúvidas” (SCHINO, 2012, p. 8). A ISTA possui um caráter de seminário contínuo, onde os participantes se reúnem em “sessões de trabalho com duração de duas semanas a dois meses, realizadas quando e onde seja possível e requerido.” (Id. Ib.). Em uma dessas sessões, Barba lançou aos participantes questões sobre a dimensão laboratorial, o encenador estava em busca de uma definição para o conceito de teatro laboratório.

A pesquisadora e participante assídua da ISTA, Mirella Schino, estava presente na ocasião comentada e, segundo ela, as questões de Barba, assim como uma faísca que se espalha pelas madeiras secas de uma fogueira, geraram uma chama permanente de diálogos e questionamentos: os participantes se instigaram pela investigação da temática laboratorial. O assunto esteve presente nas reuniões da ISTA por vários anos e o resultado das sessões não levaram a uma conclusão fechada ou acabada. Destarte, o trabalho da ISTA, dedicado à abordagem dos teatros laboratoriais, oportunizou a definição de algumas palavras-chave e características recorrentes a partir dos grupos e artistas analisados.

Uma delas diz respeito à diferenciação entre um laboratório teatral e um teatro experimental. O laboratório, conforme apontado pelos membros da ISTA,

[...] é uma *dimensão* paralela do teatro. Ele percorre uma órbita que, entretanto, não pode ser definida com nenhum grau de exatidão. E acrescentamos que provavelmente, para funcionar, ele não pode ser definido. [...] O termo laboratório não define um conceito ou um paradigma metodológico, mas exatamente um espaço. Esse espaço tem a mesma disposição arquitetural do teatro normal, cujo espaço reservado para o público foi amputado. Um laboratório é um teatro pensado como um lar para atores, onde os espectadores não são mais padrões, mas convidados. (SCHINO, 2012, p.17-18)

O laboratório teatral é, portanto, um ambiente que desenvolve uma pesquisa por meio da criação de elementos artificiais, o espetáculo existe, no entanto, desvinculado de uma “apresentação”. O termo apresentação pode levar à obrigação, ao dever de apresentar ou desenvolver algo para os espectadores. Mas no contexto laboratorial o espetáculo diz respeito a uma “demonstração”, a um convite para a exposição de uma pesquisa. Os laboratórios teatrais não desenvolvem experimentos para um público, “um laboratório teatral é um meio protegido onde o tempo é abundante” (Ib, p.18), não se existe obrigação ou ansiedade para cumprir com os interesses de uma plateia.

“Tempo” e “precisão” são termos chaves para compreender a diferenciação entre o teatro laboratório e o teatro experimental. Na dimensão laboratorial a

[...] pesquisa depende não de realizar um grande número de experimentos, mas de dar-se tempo suficiente para experimentos específicos que buscam algo preciso e que são organicamente separados dos realizados meramente para experimentar. (SCHINO, 2012, p.18).

Os resultados cênicos obtidos em um laboratório, diferente de um espaço de experimentação teatral, atendem não as necessidades de um público ou da busca quantitativa de novas propostas, mas, sobretudo, a um objetivo pessoal do artista: o questionamento sobre determinado aspecto do ofício teatral.

Em outra sessão, a ISTA recebeu a exposição de Leszek Kolankiewicz<sup>2</sup> que se utilizava da trajetória de Grotowski como exemplo, para refletir a respeito do significado do conceito de laboratório. Em dado momento de sua fala, Kolankiewicz disse: “a pesquisa de Grotowski não era aleatória, embora não tivesse um objetivo direto”

---

<sup>2</sup> Professor da Universidade de Varsóvia, estudioso sobre Grotowski, assistiu as últimas produções do encenador e esteve em contato próximo com ele, contribuindo na fase parateatral e no projeto *Teatro das Fontes*.

(KOLANKIEWICZ apud SCHINO, 2012, p. 23). Para ele, esta dimensão segue a lógica de um laboratório alquimista, afirmando que o laboratório teatral estava mais para uma alquimia, ao invés de um laboratório científico. Nela, o experimento acontece antes de qualquer coisa dentro do pesquisador, a direção das investigações parte exclusivamente de uma transmutação do pesquisador, a pesquisa está diretamente associada a algo pessoal e interno que rege em primeiro plano a mente e o coração do estudioso.

[...] o alquimista, em qualquer país ou contexto, sempre permanece fiel a uma tradição mística, e que no seu laboratório a primeira operação é conduzida em si próprio, em sua vida mental, em seu ente psicológico e na sua própria experiência. O alquimista faz isso com o rigor do procedimento científico, mas também por caminhos bem apropriados aos problemas inerentes à arte. E essa transmutação interior é sempre inseparável do experimento. (SCHINO, 2012, p. 23)

Como já mencionado no parágrafo anterior, Kolankiewicz utilizou-se da trajetória de Grotowski para conceituar a dimensão laboratorial. O encenador polonês sempre deu muito valor à herança de diversas tradições e sua pesquisa manteve-se inseparável de seu “espírito” durante todo o seu percurso artístico. No próximo tópico, quando falarei especificamente sobre o teatro de Grotowski, essa característica talvez se torne evidente para o leitor. Mas, por ora, voltemos aos debates ocorridos na ISTA e em outras fontes bibliográficas para nos familiarizar com algumas características recorrentes em grupos que trilham uma lógica artística laboratorial, e algumas palavras-chave inerentes a essa linha de pensamento do fazer artístico.

A alquimia pode ser entendida como uma ciência pré-química; uma ciência imperfeita. Segundo Schino (2012), há um fato bem conhecido que os alquimistas chegaram a uma quantidade significativa de descobertas científicas. Contudo, existe, no seu cerne investigativo, uma dita “imperfeição”, pois “os alquimistas entregaram-se a um mundo de fantásticos ideais de hermetismo, levando à conclusão de que não

almejavam reações químicas” (p. 32 -33). A alquimia seria uma ciência “imperfeita” ou imprecisa, porque está localizada em um terreno distante da lógica de um laboratório químico ou científico, daí que ela sugere também um campo de reflexão para as ciências humanas ou espirituais. Por toda a parte ou época em que ela fora cultivada, a alquimia esteve intimamente relacionada a alguma tradição mística: na China, estava relacionada ao taoísmo; para os indianos, ao tantrismo; no contexto árabe, ao sufismo; na Europa da idade média, no renascentismo, era profunda a sua ligação com o hermetismo e a cabala. Fica evidente então, que a alquimia não se restringia apenas às descobertas científicas, mas, sobretudo, à indicação de uma técnica espiritual; os experimentos científicos eram apenas o meio para se chegar a este segmento.

A alquimia entendida por uma técnica espiritual, nos leva a entender que:

O alquimista realizava operações, acima de tudo, em si próprio em seu laboratório: na sua vida psicofisiológica, nas suas experiências. Ele fazia essas operações com rigor característico de procedimentos artísticos e ao mesmo tempo como um artista, a partir de técnicas ginásticas, coreográficas e extáticas. (SCHINO, 2012, p.33)

Na alquimia, o corpo (matéria) e a mente sempre estiveram em contato, ou seja, as manifestações da matéria estão diretamente vinculadas ao interior do indivíduo. Na alquimia esotérica chinesa (*neidan*), as substâncias químicas eram colocadas de lado, o tratamento era feito exclusivamente no corpo e na mente do iniciado. A alquimia nunca se utilizou da ciência ou química como um fim estático, mas como um meio para conseguir edificar as paredes de um laboratório, cujo experimento central diz respeito à vida. Se entendermos o teatro enquanto uma possível ciência, os teatros laboratoriais traçam uma profunda relação com a lógica dos alquimistas. Os diretores, encenadores, pesquisadores e participantes do laboratório não buscam chegar a resultados cênicos surpreendentes ou a efeitos bombásticos e exclusivos direcionados a um público específico. O teatro é atribuído como um meio para se trabalhar sobre as qualidades espirituais, neste caso, as atribuições cênicas ou a necessidade de uma formação

artística não diz respeito a uma técnica de virtuosismo, destarte, a um veículo para se trabalhar em uma qualidade ética ou espiritual do indivíduo. Ferdinando Taviani, teatrólogo italiano e assessor literário do Odin Teatret, atribuiu neste aspecto dos laboratórios, o entendimento do teatro enquanto “*morada não religiosa*” (2012). O teatro visto como o ambiente privilegiado para uma pesquisa espiritual, que esteja desvinculada de qualquer instituição religiosa.

Os laboratórios teatrais não se tratam de um gênero ou de uma categoria invariável. A pesquisa sobre o engenho do ator pode ser, e em muitos casos é, uma característica recorrente no trabalho de artistas e grupos que trilham e trilharam esse caminho do fazer teatral. Contudo, a dimensão laboratorial também pode abarcar teatros que enfocam suas pesquisas em disputas políticas ou questões sociais; ou pesquisas que ultrapassam as esferas da atividade teatral buscando, através do ato cênico, valores interiores ou diferentes formas de criação artística.

Independente do objeto de pesquisa de um laboratório teatral existe uma característica recorrente, comum a todos os laboratórios, que diz respeito aos resultados de uma pesquisa laboratorial. Um laboratório teatral sabe o que quer encontrar, porém ele desconhece o que vai achar. Clive Barker<sup>3</sup> baseando-se na sua experiência como ator, no Theatre Workshop<sup>4</sup>, fez a seguinte definição para um teatro laboratório:

Fazer pesquisa teatral é como flutuar no meio do oceano, agarrado a uma ilha de lixo fedido e repelente. Você quer saber onde vai. Então quer saber se o trabalho estará apresentável. Daí você o apresenta. Às vezes o público lhe dirá se o espetáculo funciona. Isso significa que algo foi transformado. Mas não sabemos como ou por quê. Outras vezes,

---

<sup>3</sup> Professor da Universidade de Warwick e coeditor da revista *New Theatre Quarterly*.

<sup>4</sup> Grupo dirigido por Joan Littlewood, em Londres, no início da década de 60.

tudo que fica é lixo. E essa é a diferença real entre um laboratório teatral e um laboratório científico, em que até o último momento antes do fim você não sabe se o que está no tubo de ensaio será a prova de um experimento *bem-sucedido*. Ao menos num laboratório científico você sabe que o tubo de ensaio contém um composto químico, não só alguma água suja. (BARKER apud SCHINO, 2012, p. 5).

O laboratório teatral, ou as ilhas de lixo, como afirma Clive Barker, narram boa parte da história do teatro do século XX, Sem sombra de dúvidas, existe um vasto material publicado em livros e revistas especializadas sobre as pesquisas de vários encenadores ou grupos teatrais que deixaram sua marca nesse período histórico.

É impossível falar do teatro de hoje sem recorrermos às lembranças ou às tradições de um passado próximo. Basta percorrermos a história recente, fazendo perguntas sobre as mudanças ocorridas no teatro do século XX e, possivelmente, teremos respostas ligadas ao ofício do ator no âmbito laboratorial. É provável também a evidência nas respostas do nome de dois pesquisadores: Stanislávski e Grotowski.

Ambos os encenadores dedicaram suas vidas à pesquisa contínua em torno do ofício do ator e, talvez, o que fez suas investigações ganharem tamanha repercussão em nossa realidade presente seja o fato, apontado por Roubine, que, cada qual à sua maneira, conseguiu ocupar um posto de observação privilegiado, ao mesmo tempo teórico e prático que “definem a grandeza e os limites de uma arte, denunciam suas complacências e suas trucagens, traçam um ideal que as gerações seguintes se esforçarão por realizar.” (ROUBINE, 2011, p. 8).

É quase impossível encontrar algum artista que desconheça o nome de Stanislávski, Brecht, Barba e Grotowski. Estamos cientes das descobertas destes, e de tantos outros, que trilharam uma atividade laboratorial. Contudo, definir um conceito geral para toda a dimensão laboratorial ainda é algo muito difícil.

Talvez pela sua própria natureza, em constante estado de ebulição, as pesquisas levadas a cabo nestes espaços, por mais que apresentem diagnósticos e resultados,

jamais chegam a uma conclusão fechada. Do contrário, não haveria vida nesta trilha do fazer teatral. Tendo como exemplos as trajetórias de Stanislávski e Grotowski, é notório o fato que ambos os encenadores morreram buscando e investigando; e suas pesquisas possuem um *status* contínuo, que mesmo após as suas mortes, seus estudos são usados e retomados por outros tantos investigadores. Há ainda alguns indivíduos que trabalharam com estes mestres do passado e que tentam, na medida do possível, trilhar seus próprios caminhos mantendo um diálogo constante com as investigações de seus precursores. Refiro-me especificamente sobre as pesquisas, na *arte como veículo*, consolidadas por Grotowski e continuadas por Thomas Richards, seu último colaborador.

Assim como foi colocado pelos membros da ISTA, a dimensão laboratorial está inserida em uma órbita paralela ao teatro “convencional”, que “não pode ser definida com nenhum grau de exatidão” (SCHINO, 2012, p. 17). Um laboratório teatral, como indicado nos relatos de Barker, não consegue definir até o último instante, os resultados de suas pesquisas. Destarte, como ocorre na sua lógica natural, um laboratório teatral, “provavelmente, para funcionar, ele não pode ser definido” (Id, Ib).

### **1.1.1. Treinamento.**

Por mais que a órbita dos laboratórios teatrais apresente um tema, ‘espinhoso’ ou de abstrusa conceituação, existem palavras-chave ou características gerais que nos auxiliam a entender a natureza do complexo contexto da dimensão laboratorial. São elas: *treinamento*, *corpo* e *pedagogia*.



O trabalho do ator está ligado a sua *performance*: é importante que o artista não só pense, mas perceba o que está fazendo, cabendo a ele construir no seu corpo e intelecto as ações da personagem, elaborar sua própria dramaturgia, emitida pelo controle extremamente sagaz do estado de atenção.

Uma peça chave na construção do trabalho do ator é o seu *treinamento*, a sua rotina de exercícios, momentos da preparação do ator que antecedem a qualquer atuação cênica. Seguindo uma via de experimentação prática, o treinamento do ator é uma parte importante da sua formação inicial ou continua, podendo se manter estável ou evoluir ao longo de suas convivências profissionais e de suas exigências e desejos pessoais. De acordo com Picon-Vallin:

Os exercícios têm como objetivo preparar o ator para o trabalho de palco: ensinam o ator aprofundar o conhecimento de seu esquema corporal, a testar e a dominar seu gestual e seus movimentos, para evoluir num espaço-tempo particular, o da cena. Eles visam afastar o ator dos condicionamentos físicos habituais, psíquicos e sociais que marcam seu corpo. Eles ajudam a lutar contra os estereótipos do comportamento que qualquer sociedade impõe a mulheres e aos homens que a ela pertencem [...] Para conquistar e apropriar-se de um corpo de teatro. (PICON-VALLIN, 2008, p. 62)

Vários teóricos e encenadores irão refletir sobre o tema. Contudo, os primeiros a sugerirem uma reflexão consistente serão Stanislávski e Meierhold. Ambos enxergam, no teatro, a revalorização da arte e do ofício do ator, que não consegue mais se desenvolver em modelos fixados apenas pela produção literária. O primeiro concentra o trabalho do ator na pesquisa da psicologia da personagem, no uso interno de sua memória afetiva, proporcionando um estado criador orgânico, enquanto o outro acreditava na busca de um corpo extra-cotidiano. Meierhold recorria aos jogos da *Commedia dell'Arte* para efetivar a construção de um ator polivalente, malabarista, acrobata, músico e dançarino, capaz de elevar o controle e a ampliação da

movimentação corporal ao ápice, trazendo a criação de uma gestualidade artificial, dita “exclusivamente teatral”.

Quando Eugênio Barba faz uma reflexão sobre a biografia de trabalho prático do *Odin Teatret*, o encenador italiano diz que, na lógica do grupo, o *treinamento* constitui a esfera de atrito entre dois elementos: a disciplina e a superação. A disciplina está vinculada à forma fixa de determinado exercício, já a superação, diz respeito ao rompimento dos limites proporcionados pelo próprio formato do exercício. Ou seja, superar o estereótipo que o exercício proporciona, alcançando uma motivação pessoal determinante para o sentido da prática do *treinamento*.

O *treinamento*, conforme praticado pelos atores do *Odin*, está relacionado a uma ética pessoal de trabalho. Segundo Barba, no início das atividades do grupo, o treinamento era realizado de forma coletiva por todos os atores, os exercícios advinham da pantomima, do balé, da ginástica, do esporte, da yoga e de outras práticas que os atores já conheciam ou que haviam reconstruído para a necessidade do grupo naquele instante. Os exercícios realizados, em coletivo, possuíam uma forma e ritmo comum a todos os atores do grupo. Com o passar do tempo, Barba disse que os membros do *Odin* se deram conta de que o ritmo<sup>5</sup> é diferente para cada indivíduo. A partir desse instante, cada membro do grupo passou a criar os seus próprios exercícios e, em um processo autodidata, cada um constituiu o seu *treinamento* particular. Barba diz que essa atitude fora necessária, pois o valor essencial do treinamento consiste em “autodisciplina cotidiana, personalização do trabalho, demonstração de que se pode mudar, estímulo e efeito sobre os companheiros e sobre o ambiente” (BARBA, 2010, p.78).

---

<sup>5</sup> Por ritmo entende-se aqui tanto como uma maneira e tempo específico de realizar determinada atividade, como também o tempo no processo de aprendizagem de determinado exercício.

A ética pessoal de trabalho conduzida por meio de um *treinamento* cotidiano implica em um ideal que diz o seguinte: não importa muito a atividade na qual você dedique seu tempo, mas faça-a com todo o seu ser. Sobre isso Barba diz:

O treinamento é um encontro com a realidade escolhida: qualquer coisa que você fizer, faça-a com todo o seu ser. Por isso não falamos de escola ou de um período de aprendizagem. Ainda que todos os nossos atores tenham se formado aqui em nosso teatro, a nossa não é uma escola teatral no sentido habitual, visto que não possui professores que ensinam alguma coisa, que tenham um programa de estudos, mas são os próprios atores que decidem e elaboram o próprio trabalho. Mas para chegar a esse ponto de liberdade é necessário ter autodisciplina. Por isso todos precisam do treinamento, independente do tempo em que já está trabalhando no teatro. Qualquer coisa que você fizer, faça-a com todo o seu ser. Parece que é uma frase fácil e retórica, e é. Qualquer um pode repeti-la. Mas na verdade só há uma possibilidade: vive-la, ou seja, concretizá-la todos os dias em ação. E o treinamento nos lembra disso. (Id, Ib, p. 80).

O *treinamento* pode estar vinculado a um experimento cênico em particular ou ao desenvolvimento de exercícios que auxiliam na formação e trajetória pessoal do ator. Ele também pode ser visto como um meio que se utiliza do ofício teatral para trabalhar questões vinculadas à ética ou à “espiritualidade” do indivíduo.

### **1.1.2. Corpo.**

Outra palavra-chave é o *corpo*. Corpo, mas em um sentido que não esteja desassociado da voz. O corpo e voz aqui significam expressão física que, geralmente, está combinada com a importância de uma linguagem simbólica. O corpo teatral não nasce, é preciso ser construído. Independente da abordagem do grupo ou encenador, a dimensão laboratorial percebe, por meio da semiótica, que o teatro é um universo de

signos, no qual corpo e voz são a matéria-prima para a composição de um ambiente artificial, ou seja, ações advindas da nossa realidade cotidiana.

Na maioria dos teatros laboratórios que se dedicam à pesquisa no âmbito do ofício do ator, o corpo e a voz já estão automaticamente relacionados à lógica do treinamento, uma vez que o corpo e a voz assumem, no contexto laboratorial, as matérias de expressão cruciais para o desenvolvimento da arte do ator e, conseqüentemente, na composição da obra cênica. Contudo, existem laboratórios em que sua abordagem não está restringida ou destinada ao labor de ator, porém, mesmo aí as qualidades corporais e vocais são evidentemente levadas em consideração.

### **1.1.3. Pedagogia.**

No contexto dos laboratórios teatrais, o primeiro nome ou o que está constantemente presente quando, relacionado a uma pedagogia/formação do ator, é o do encenador e pedagogo russo Constantin Stanislávski. Na Rússia, no despontar do século XX, Stanislávski apresentou uma nova abordagem de trabalho para o ator, ao dedicar toda a sua vida na criação de uma metodologia conhecida por Sistema das Ações Físicas, ou melhor, Sistema de Análise Ativa.

Com a criação do seu Primeiro Estúdio, dentro do Teatro de Arte de Moscou (TAM), Stanislávski criou uma atmosfera experimental para o teatro, afastando-se da lógica do teatro comercial de seu tempo e seu país e redefinindo uma nova postura diante do ofício do ator no âmbito ocidental. Tendo Meierhold e Vaghtangov como seus principais colaboradores, provocou uma outra maneira de lidar com a formação do ator que causou grande influência em outros nomes importantes da história do teatro e da dimensão laboratorial, como Grotowski e Barba.

Thomas Richards, o último discípulo de Jerzy Grotowski, quando fala sumariamente da relação entre o trabalho de Grotowski e o trabalho de Stanislávski, diz que ambos os encenadores, tomavam como grande importância o ato de “servir” no teatro. O modo como lidar com o trabalho criativo e a descoberta do conhecimento técnico do ofício, deveria “servir” a outra coisa que fosse além do efeito da própria vaidade ou orgulho artístico. Segundo Richards, Stanislávski deixava claro que os atores deveriam amar a arte em si mesma e não o contrário, amando a nós mesmos em primeiro plano e atribuindo à arte como mera exposição convencional, do nosso orgulho ou habilidades.

Stanislávski, ao criar o seu sistema, buscava algo além da interpretação de um papel, o encenador queria que o ator se entregasse de ‘corpo e alma’ a um outro alguém. Queria que o ator vivesse a personagem, contudo não se tratava de uma experiência arbitrária, posto que o ator tinha que criar a vida exterior do espírito humano diante de um público: “O ator tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior” (STANISLÁVSKI, 2012, p. 44). E, para isso, a pedagogia de Stanislávski não poderia admitir espaço para o ego, para o orgulho particular do ator. O ato de “servir”, entre outros aspectos, fez Stanislávski se preocupar com a formação dos jovens atores na Rússia, do início do século XX. Segundo Franco Ruffini (IN: SCANDOLARA, 2006), a criação dos Estúdios teatrais como um espaço de pesquisa experimental na Rússia e, posteriormente, em outros espaços laboratoriais da Europa, teria sido uma criação advinda da vontade de Stanislávski, quando quis fundar o Primeiro Estúdio dentro do TAM.

Scandolara se utiliza dos estudos de Mollica, que refere ao nome de Stanislávski a condição de um criador de possibilidades para o ofício teatral, apontando que o gesto do encenador russo teria sido uma “reação do artesão às imposições da indústria do teatro, do ator à invasão do diretor, do homem à instrumentalização da organização

cada vez mais condicionante da atividade criativa”. (MOLLICA *apud* SCANDOLARA, 2006, p. 2).

Mollica prossegue sua reflexão indicando que a metodologia de Stanislávski e os seus esforços, na constituição de uma pedagogia voltada para a formação do ator, abriram espaços para o desenvolvimento de novos procedimentos pedagógicos, novas formas de se trabalhar a cena teatral e, ainda, a possibilidade de levantar questões filosóficas e éticas que até então não estavam presentes na abordagem sobre o labor teatral.

O Primeiro Estúdio, fundado por Stanislávski, fora muito mais que um local de trabalho e a natureza de sua existência diz respeito à edificação de uma importante referência para o teatro do laboratorial do século XX e, conseqüentemente, ao teatro que é produzido hoje. A prática gerada neste espaço forneceu o estímulo necessário aos outros encenadores, posteriores ao mestre russo, para continuar a desenvolver uma pesquisa em torno do significado do ofício teatral, para continuar com uma tradição fundada no labor do ator. A criação do Primeiro Estúdio no TAM está caracterizada por uma maneira específica de encarar a arte e a formação do ator

[...] como um lento processo de formação artesanal, amadurecido pelo aluno em estreito contato com o mestre e dirigido à aquisição dos segredos e à tentativa de alcançar um ideal de perfeição, nutrindo contemporaneamente a consciência da dignidade e do valor do próprio ofício, para o qual se reivindica o papel central no fenômeno teatral total. (SCANDOLARA, 2006, p 02.).

Ao se refletir sobre os aspectos de uma ‘cultura do ator’ Fabrizio Cruciani afirma que neste caso:

[...] “Cultura” significa a possibilidade de receber e usar um patrimônio do passado de modo a transformá-lo. O que quer dizer ser capaz de construir, somar, sem precisar sempre recomeçar do zero. Pode indicar também a cultura de um homem que modela a própria atividade em companhia de outros homens, tomando como ponto de partida as próprias necessidades pessoais e esforçando-se por realizar as próprias

aspirações humanas e sociais em um trabalho que, a um olhar externo, aparece como arte. (CRUCIANI *apud* SCANDOLARA, 2006, p. 1).

Stanislávski, com os seus esforços para a criação de uma pedagogia, passou adiante uma tradição voltada à cultura do ator, muitos outros encenadores vão levar adiante suas reflexões, principalmente aquelas que dizem respeito a uma dimensão ética e/ou de valor “espiritual” para o ofício do ator. Grotowski apresentará, à sua maneira, uma pedagogia de ensino e de formação do ator na qual estará inserida a transmissão da técnica de labor do ator, bem como sua ligação ética e ‘espiritual’ para com o trabalho. Para encerrar com o texto deste tópico, gostaria de acrescentar, a partir das discussões dos membros da ISTA, que a dimensão laboratorial diz respeito às ilhas de lixo nascidas na natureza dos laboratórios teatrais. O laboratório pode ser a morada onde os vivos e os mortos convivem, os novos e os velhos, partilham dúvidas e posicionamentos, aprendem e erram juntos, constituem e passam adiante os ensinamentos de uma cultura ou uma tradição. Pode ser ainda “um lugar mental, uma oficina dentro de nós mesmos. Mas não individual ou privado: ele é a voz do ‘outro’ dentro de nós. Um lugar onde se pode proteger suas origens.” (SCHINO, 2012, p. 19).

## **1.2. Grotowski: um Alquimista Inconstante**

Existe uma frase de Stanislávski que diz o seguinte: “artistas que não avançam, retrocedem”. Grotowski, em dada ocasião, teria dito: “Não é possível ficar parado no mesmo ponto, só existe evolução ou involução”. Ambas as citações encaixam-se perfeitamente, quando utilizadas como síntese do percurso artístico de Jerzy Grotowski. Uma característica evidente em seu trabalho diz respeito ao “status contínuo” de sua pesquisa individual, ele nunca manteve uma linearidade em suas investigações. O

encenador levou a sua trajetória artística a caminhos desconhecidos ou que pelo menos não se restringissem apenas ao domínio da arte.

Por meio de uma via investigativa, Grotowski se aventurou em diferentes fases e momentos, aos quais transformaram o aspecto de virtuosismo e a habilidade cênica do ator em aprendizado artístico, usando da arte como um veículo para transcender a esfera única do espetáculo, abrindo margem para a instauração de uma espécie de “ioga desenvolvida de acordo com o conhecimento e a tradição do teatro no Ocidente” (SCHINO, 2012, p. 128). Ou seja, por meio do aprendizado e execução de seu ofício, o ator teria a oportunidade de um encontro consigo mesmo, com ética, “dimensão espiritual” (não voltada ao sentido religioso do vocábulo) e valor.

No artigo *Da companhia teatral à arte como veículo* (2010), Grotowski dividiu o seu percurso artístico em quatro fases específicas: o *teatro dos espetáculos*, o *parateatro*, o *Teatro das Fontes* e a *Arte como Veículo*. Logo no início de sua carreira, na fase da produção de espetáculos, o encenador polonês já mostrava interesse pelo teatro enquanto uma dimensão laboratorial, um ambiente fértil para pesquisa teatral, por meio da criação de elementos artificiais, que estariam ligados à natureza da composição de uma obra cênica. Todavia essa composição diz respeito à pesquisa em si, não estando sujeita a satisfazer as necessidades e/ou vontades de um público específico.

Grotowski deu início a sua carreira artística e, conseqüentemente, a sua pesquisa laboratorial no verão de 1959, em Opole, quando ele e Ludwik Flaszen fundaram um pequeno teatro subsidiado pelo governo chamado de *Teatr 13 Rzedow* (*Teatro das 13 Filas*). Em março de 1962, eles mudaram o nome para *Teatr Laboratorium Teatr 13 Rzedow* (*Teatro Laboratório Teatro das treze filas*). Essa data pode ser tida como um momento chave da trajetória de Grotowski, pois marca tanto a mudança do nome de seu teatro como o início de suas produções que fizeram história no teatro mundial, com a produção de *Akropolis*, texto de Stanislaw Wyspianski (novembro de 1962), a *Trágica*



*História do Dr. Fausto*, texto de Christopher Marlowe (abril de 1963) e *Estudo sobre Hamlet* baseada em textos de Shakespeare e Wyspianski (março de 1964).

No próximo ano, o teatro fora transferido para a cidade de Wrocław, onde o nome da companhia fora suplementado pela distinção: “*Instituto do Método do Ator*”. Em Wrocław, o *Teatro-laboratório* produziu os espetáculos *Príncipe Constante*, de Pedro Calderón de la Barca, com a tradução de Juliusz Slowacki (Abril de 1965) e *Apocalypsis cum figuris* (fevereiro de 1969), última peça dirigida por Grotowski baseada em diversos textos e mistérios bíblicos. Em 1970, quando Grotowski e seus atores partem para a fase parateatral, o nome da companhia foi encurtado para *O instituto do Ator – Teatro Laboratório*, mantendo-se inalterável até o final de sua existência em 1984.

Segundo Kolankiewicz e Osinski (SCHINO, 2012), três razões básicas foram cruciais para fazer com que Grotowski adotasse em seu grupo o nome e a lógica que está por trás do termo ‘laboratório’. Essas seriam: em primeiro lugar, razões pragmáticas; em seguida, questões vinculadas ao lugar, ou seja, à situação no domínio da arte teatral na Polônia e na arte em geral daquele tempo; em terceiro, disposições pessoais, a forma específica como Grotowski dava sentido ao termo.

Sobre as razões pragmáticas, Osinski (2012) afirma que caso Grotowski não tivesse adotado a fórmula laboratorial tanto ele quanto o seu grupo – seguindo seu trabalho como uma instituição profissional estatal, subsidiada pelo Ministério da Cultura em Varsóvia e, desta maneira, submetida às autoridades regionais em Opole e, de 1965 em diante, em Wrocław – deveriam seguir um protocolo de funcionamento que exigia a permanência de alguns itens como: 1. um plano de repertório: logo, isso impunha a elaboração de um esquema contendo o número predeterminado de estreias para cada temporada, geralmente oito a doze novas performances eram exigidas sendo que, no mínimo, uma delas deveria tratar de um drama russo ou soviético ou qualquer outra peça de origem dos países do bloco comunista – essa decisão ficava a rigor da

escolha das tendências políticas correntes; 2. os espetáculos deveriam seguir uma grade de pelo menos seis apresentações por semana; 3. cada instituição deveria apresentar um plano de atendimento ao público; 4. era exigido também um plano de negócios que deveria conter o balanço contábil do teatro dirigido ao seu respectivo órgão de financiamento.

O status de laboratório preservava a instituição livre das obrigações mencionadas acima, oportunizando a liberdade criativa. Ou seja, sem as condições de um laboratório Grotowski jamais poderia ter feito espetáculos como *Akropolis*, *Príncipe Constante* e *Apocalypsis Cum Figuris*, uma vez que cada uma dessas produções demandou do grupo e do próprio Grotowski um longo tempo de preparação e pesquisa nas salas de ensaio.

No livro *A terra de cinzas e diamantes* Eugênio Barba, assistente de Grotowski de 1962 a 1964, ilustra bem o cotidiano das atividades do Teatro-Laboratório. Em uma passagem do livro podemos ter acesso às dificuldades que o grupo e Grotowski enfrentavam diante do contexto político polonês<sup>6</sup> de sua época, mesmo quando já haviam adotado a fórmula laboratorial em seu teatro:

---

<sup>6</sup> Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, Josef Stalin (secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética e do Comitê Central a partir de 1922 até a sua morte em 1953, portanto, líder soberano da União Soviética) trabalhou no sentido de alinhar a Polônia ao bloco comunista. A oposição política que surgiu desde então, foi neutralizada, sendo proclamada em 1952, uma Constituição seguindo os padrões soviéticos. Nos quatro anos seguintes, os impostos rigorosos levaram os trabalhadores poloneses a iniciarem manifestações grevistas, protestando contra o racionamento dos alimentos e outras restrições que eram estabelecidas pelo governo operado no molde Stalinista. Em 1956, o regime de Władysław Gomułka tornou-se temporariamente mais liberal, ao libertar diversas pessoas da prisão e aumentar algumas liberdades individuais, situação que se repetiu nos anos 1970 com Edward Gierek, embora persistisse a perseguição contra a oposição aos comunistas. Seguindo a mesma diretriz de autoritarismo, a Lei Marcial do governo polonês (1981), vigorou no país até meados da década de oitenta quando, em 1987, o poder instituído reconheceu oficialmente o Sindicato Solidariedade (surgido a partir das agitações

Naqueles anos, na Polônia, havia uma censura que controlava todo tipo de expressão: espetáculo, encontro público ou qualquer publicação [...] Um teatro recebia uma autorização pelo texto que queria apresentar e depois, um pouco antes da estreia, era feito um controle que verificava se o espetáculo continha aspectos que degradavam o regime político. Os motivos da censura variavam, dependendo das circunstâncias: tendências formalistas ou decadentes, violência anti-religiosa [...] alusões anti-soviéticas, idealismo ou cosmopolitismo. Lembro-me dos aspectos formalistas ou anti-religiosos porque foram aqueles que as autoridades de Opole usaram para criticar Grotowski. Seu *Faust*, rebelde contra Deus, não suscitava a simpatia do clero, nem dos marxistas, visto que queria ser um santo e falava uma língua religiosa cheia de alusões místicas. Além do mais a técnica recitativa dos atores, explicitamente artificial-teatral, era objeto de reprovação, mesmo sendo tolerada em outros teatros. (BARBA, 2006, p. 54.).

A segunda razão, que atribui a adoção do nome laboratório fora uma situação específica encontrada no ambiente teatral e na arte como um todo na Polônia em que Grotowski fundou o Teatro-Laboratório. No início da década de 60 Grotowski e demais artistas de teatro demonstravam certa preocupação com o atraso da atividade teatral em relação a outras disciplinas artísticas (como a música, a literatura e as artes visuais) e às ciências naturais. Ou seja, Grotowski se sentia incomodado com o sentimento de que a arte teatral era anacrônica em comparação a outras artes. Ele próprio teria, certa vez, confessado a Osinski que: “era mais fácil para ele comunicar-se com representantes das ciências do que com os da área de humanidades.” (OSINSKI *in* SCHINO 2012, p. 130).

---

trabalhistas de 1980). Lech Wałęsa, um candidato do Solidariedade, venceu as eleições presidenciais em 1990. E o movimento Solidariedade prenunciou o colapso do comunismo na Polônia. Segundo Lisa Wolford (2006), Grotowski deixou a Polônia durante a Lei Marcial em 1982, indo primeiramente em direção a Itália, ao Haiti e em seguida para os E.U.A aonde recebeu asilo político. Desde o ano de 1982 Grotowski não retornou a morar em seu país de origem.

Pois à atividade teatral não tinha ainda se dedicado a se autoconhecer como uma ciência<sup>7</sup>, o que implicaria tomar o conhecimento de seus elementos fundamentais, entendendo a natureza daquilo que poderia ser considerado unicamente teatral. O encenador acreditava que essa situação poderia mudar com a instauração de uma investigação teatral, acometida por uma lógica laboratorial, “enfocando a prática criativa na arte do ator, pois é o contato imediato entre dois seres humanos – o ator e o espectador – a última e irreduzível oportunidade para o teatro.” (Id.Ib).

Quando Grotowski fala sobre pesquisa, ou quando aborda uma atitude laboratorial, ele utiliza-se do Instituto Bohr como um importante ponto de referência:

Bohr e sua equipe fundaram uma instituição de natureza extraordinária. Foi um ponto de encontro, onde físicos de diferentes países fizeram experiências e deram os primeiros passos na “terra de ninguém” de sua profissão. [...] O instituto Bohr me fascina há muito tempo como um modelo ilustrativo de um certo tipo de atividade (GROTOWSKI, 2011. p. 91).

Porém, o encenador nunca identificou a arte como ciência em “*stricto sensu*” (GROTOWSKI, 2011, p. 21) e ao apresentar uma definição para a palavra *pesquisa* para se auto definir em relação à produção teatral existente em sua época e à outras disciplinas artísticas dentro da lógica do Teatro-Laboratório, Grotowski diz:

A palavra pesquisa não deve remeter apenas à pesquisa científica [...] A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão quase como o entalhador medieval que procurou recriar no seu bloco de madeira a forma que já existia. Não trabalhamos como artistas ou cientistas, mas como o sapateiro que procura no sapato o lugar exato onde deve se martelar o prego. O outro significado da palavra pesquisa [...] Nesta época em que todas as línguas se confundem [...] e em que todos os gêneros estéticos se misturam, a morte ameaça o teatro com o cinema e a televisão invadindo o seu domínio. Isso faz com que examinemos a natureza do teatro, no que ele difere dos outros gêneros de representação e o que o torna insubstituível (Id, Ib).

---

<sup>7</sup> Aqui o termo ciência não está colocado no sentido de ciência biológica ou ciência natural, mas no sentido daquilo que era entendido como *arte*, o que hoje em dia significa ofício. Portanto, ofício teatral.

O terceiro motivo da escolha do nome laboratório, diz respeito às predisposições pessoais de Grotowski, logo, à abordagem específica do termo dentro de sua atividade investigativa. Quando Grotowski concluiu os seus estudos no ensino médio, ele teve que optar qual caminho seguir e, devido a motivos pessoais optou em estudar interpretação em uma escola de teatro. Anos após a sua decisão, Grotowski comentava:

Escolhi três assuntos: escola de teatro, com a intenção de continuar a estudar como diretor; escola de medicina, pensando em psiquiatria; estudos orientais, com a ideia de me concentrar-me nas técnicas tradicionais orientais. A ordem dos exames de admissão foi tal que os exames para a escola de teatro vieram antes. Esse fato sozinho decidiu o que eu me tornaria o possuidor de um diploma que me daria direito a trabalhar no teatro. Se o exame para a escola de medicina tivesse sido antes, eu teria sido provavelmente psiquiatra; se tivesse sido o exame para estudos orientais, eu teria estudado técnicas tradicionais orientais. Contudo, estou convencido de que de um modo ou de outro eu me encontraria afinal no mesmo lugar onde estou hoje. Obviamente meu vocabulário seria diferente, porque agora estou marcado pela minha experiência teatral, apesar de ter ido além do teatro. Suponho que, similarmente, eu teria ido além da psiquiatria tradicional ou da filologia oriental de qualquer modo. (GROTOWSKI *apud* SCHINO, 2012, p. 131).

Uma inclinação para o estudo das relações humanas, ou seja, o questionamento sobre como o indivíduo trabalha a si mesmo no contato com outro ser humano, já tinha aparecido em Grotowski em sua infância, ocorrida num pequeno vilarejo (Nienadówka) durante e após a Segunda Guerra:

Desde criança eu me interessava por diferentes tipos de técnicas “psicofísicas”. Aos nove anos, meu primeiro ponto de referência foram as grandes figuras das técnicas hindus. E foi esse o primeiro centro de interesse – como a pessoa trabalha a si mesma com outra pessoa, no contexto performático – que me fez chegar ao teatro. Em toda minha vida, sempre procurei pessoas que tivessem relação com esta ou aquela técnica ou tradição. (GROTOWSKI *apud* LOPES, 1997, p. 10).

Uma característica elementar para compreender a lógica que está por trás do nome *laboratório* está presente nas disposições pessoais do encenador. Grotowski

sempre ordenou o seu percurso artístico/investigativo mantendo-se fiel às suas indagações<sup>8</sup>. Tanto nas duas citações acima quanto na descrição de um panorama geral sobre todas as suas fases, fica evidente em Grotowski, a vontade de ir além da fronteira performática ou daquela que se restringe apenas ao universo teatral. Mesmo na sua primeira fase (aquela que é a considerada “mais” teatral) Grotowski não se interessava pela mera produção de espetáculos, pelo contrário, no ambiente protegido e reservado da sala de ensaios o encenador podia enxergar, na prática, as possíveis respostas para os seus questionamentos. Quando se recordava da época em que havia dirigido um trabalho prático sobre o “sistema das ações físicas” de Stanislávski na escola em que havia se graduado, teria feito o seguinte comentário:

Era então a época do stalinismo, com uma censura muito dura, assim, toda a minha atenção estava portanto centrada no fato de que a performance podia ser censurada, mas os ensaios não. Para mim, os ensaios eram sempre a coisa mais importante. Era lá que acontecia essa coisa entre um homem e outro, entre um ator e eu, e essa coisa podia tocar esse eixo, essa simetria axial, fora da vista e além do controle externo. E isso permaneceu em meu trabalho; significa que a performance sempre foi menos importante do que o trabalho feito nos ensaios (GROTOWSKI *apud* SCHINO, 2012, p. 133).

O respeito e a paixão pelo trabalho de pesquisa – consolidado em uma prática contínua – seja na sala de ensaios ou em outras circunstâncias – sempre estiveram presentes no decorrer de sua carreira. Logo no princípio, com a concepção de uma

---

<sup>8</sup> Para que o leitor tenha uma ideia desta característica de fidelidade, que Grotowski atribuía em seu trabalho investigativo. A Profa. Tatiana Motta Lima traz em seu livro “palavras praticadas” um comentário sobre os aspectos fundamentais da escrita de Grotowski, segundo ela, o encenador tinha o costume de sempre revisar os seus textos, corrigindo mal entendidos ou em outras ocasiões, retomava em uma nova publicação, alguns de seus conceitos anteriores, reformulando-os em um processo de autocritica e análise. Outro detalhe crucial sobre a sua produção escrita, Grotowski sempre deixou evidente a relação íntima entre sua teoria e a prática, suas palavras escritas vinham diretamente de uma prática proveniente da sala de ensaios (quando este fazia espetáculos) ou de seus variados ambientes de pesquisa.

instituição artística em forma de laboratório, abriu para si mesmo e para os seus colegas de grupo a oportunidade de se aventurar em pesquisas sistemáticas em torno do ofício do ator e, também, a possibilidade de criar as performances e os outros projetos do Teatro-Laboratório. Nas condições polonesas da época, isso era uma exceção.

Em sua primeira fase, contando com a estrutura<sup>9</sup> de apoio vigente no Teatro-Laboratório, Grotowski elaborou as suas primeiras conceituações: o *Teatro Pobre*, cujo elemento principal está na relação viva, pulsante e direta entre o ator e o espectador; o *Ator Santo*, livre de suas máscaras cotidianas, dedicado a um processo de auto revelação, “capaz de eliminar qualquer elemento perturbador [...] capaz de superar todos os limites concebíveis” (GROTOWSKI, 2011, p. 27), por meio de um *Ato Total*, no qual o ator “mergulhando em si mesmo, se sacrifica e revela seus aspectos mais íntimos [...] pronto a manifestar o menor dos impulsos [...] apto a construir a sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, assim como o grande poeta cria sua linguagem psicanalítica com palavras.” (Id. Ib.). Para atingir este nível de engajamento, o ator era preparado através da *Via Negativa* (conceito que permeou toda a proposta de

---

<sup>9</sup> Na base da estrutura do Teatro-Laboratório existiam 12 pessoas, número que não teve muitas variações, de 1959 a 1970 (período dito “propriamente teatral” dentro da história do grupo), com as participações de Jerzy Gurawski (arquiteto responsável pela cenografia dos espetáculos), Waldemar Krygier e Józef Szajna (criadores de figurinos-signo persuasivos) e Ludwik Flaszen (Crítico, conselheiro literário e “advogado do diabo” (BARBA, 2006, p.22)). Segundo Barba “havia oito atores quando cheguei em Opole. Zygmunt Molik, Rena Mirecka e Antoni Jaholkowski estavam com Grotowski e Flaszen desde o início. Andrzej Bielski, Ewa Lubowiecka e Zbigniew Cynkutis desde 1960. No início da temporada de 1961-1962 tinham vindo Maja Komorowska [...] e Ryszard Cieslak. Somente Molik, Mirecka e Cynkutis tinham o diploma de ator de uma escola teatral. Maja Komorowska e Ryszard Cieslak tinham acabado a escola de marionetes e todos os outros (assim como Stanislaw Scierski, que chegará em 1964) tinham experiências de teatro estudantil e receberam o diploma de ator passando na prova como “alunos externos”, depois de terem trabalhado alguns anos no Teatr 13 Rzedów.” (Id. Ib.).

treinamento psicofísico do ator, na história do Teatro-Laboratório), logo a eliminação dos bloqueios que tolhiam o verdadeiro ato criador, a proscrição dos clichês e estereótipos que o ator já havia carregando em seu ofício. Conceituações e terminologia de trabalho que não se restringiam à esfera dos espetáculos, seguindo uma lógica laboratorial, na qual manifestava o interesse pelo estudo “filosófico” e/ou “espiritual” do homem, através de uma ação de despojamento e confiança. Proporia um mergulho sobre si mesmo, no contato com outro indivíduo, gerando uma espécie de revelação ou experiência humana.

Estou interessado no ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiramente, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão e a impressão criada pelo fato de abriremos para um outro ser e de tentarmos entendê-lo, em suma, a superação da nossa solidão. Em segundo lugar, a tentativa de compreender a si mesmo através do comportamento do outro e encontrando-se nele. [...] nesta estreita colaboração, chegamos a um ponto onde o ator se liberta de suas resistências quotidianas e se revela profundamente através de um gesto [...] pessoalmente enriquecido, pois nesse gesto se revela um tipo de experiência humana muito especial que pode ser definido como um destino ou uma condição humana. (Id, Ib, p. 93)

Com a montagem de *Apocalypsis Cum Figuris*, seus interesses mudariam ligeiramente. Já não lhe bastava montar espetáculos, o desejo de ir além das fronteiras da representação é intensificado, cada vez mais interessado pelo estudo da experiência humana, Grotowski passa a querer encontrar “o segundo pólo da vida e do teatro, o lugar em que o homem possa SER na ação. A intercomunicação entre indivíduos, para além do jogo teatral e da vida.” (LOPES, 1997, p. 11).

A pesquisa sistematizada na prática e a lógica de trabalho investigativo e laboratorial que estava presente no Teatro-Laboratório desde a fase da produção dos espetáculos será preservada, partindo para a fase *parateatral* e, consequentemente, para o *Teatro das Fontes*.



Segundo Richard Schechner (2006), Professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts, da Universidade de Nova Iorque, e estudioso sobre Grotowski, o *Parateatro* e o *Teatro das Fontes* são fases do trabalho de Grotowski que estão justapostas. Elas indicam dois interesses diferentes, porém relacionados. O *Parateatro* foi o prolongamento lógico do *Teatro de produções* para chegar ao *Teatro das Fontes* e, conseqüentemente, no *Drama Objetivo* e na *arte como veículo*. Ainda nos estudos de Schechner, o *Parateatro* surgiu quase que simultaneamente da montagem de *Apocalypsis Cum Figuris* e, de fato, não é à toa que essa produção marca um momento de transição na história de Grotowski e do Teatro-Laboratório. A montagem em si enfrentou algumas dificuldades enquanto uma atividade espetacular, pois a sua ação subjacente estava voltada para a autoconsciência ou à auto penetração do ator/indivíduo e, também, para o tipo de “encontro” que não diz respeito apenas a uma situação ator-espectador, mas o choque no contato entre dois seres humanos, portanto uma característica do trabalho *parateatral* no Teatro-Laboratório.

De acordo com Tadeusz Burzynski, em sua atividade teatral:

Grotowski está interessado na criatividade, ele rejeita qualquer exemplo de imitação, resistindo à tentação de duplicar a si mesmo. Ele está motivado com a mesma paixão de um explorador, de tal forma que sua caminhada está direcionada apenas em matas ainda virgens. [...] e o objetivo dessas explorações é [...] a busca para tentar colocar em prática, as condições em que o homem agindo em uníssono com os outros, possa atuar com sinceridade e com todo o seu *self*, liberando assim, o potencial de sua personalidade e percebendo as suas necessidades criativas; a busca e a exploração prática do que poderíamos chamar de fato parateatral, é aquela outra, desconhecida até então, forma de arte que está além da divisão tradicional observador e atuante, o homem e o seu produto, o criador e seu correspondente. (SCHECHNER apud BURZYNSKI, 2006, p. 210)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Todas as citações e entrevistas vindas de entrevistados e materiais estrangeiros foram traduzidas pelo pesquisador. Para facilitar a busca dos materiais originais, em toda a citação estrangeira, vamos colocar o nome do livro, revista ou ensaio da qual o material fora retirado, maiores informações sobre autor, ano

O comentário de Leszek Kolodziejczyk também é outro importante relato sobre a natureza do trabalho parateatral de Grotowski:

Um experimento parateatral. O que o consiste? É composto de um isolamento comum a um grupo de pessoas em um lugar afastado do mundo exterior, empenhado em construir uma espécie de encontro genuíno entre os seres humanos. [...] Isto não se trata de uma performance, todavia, porque não contém em si elementos do teatro, como o enredo e a ação. Não há nada também para ser observado por uma plateia, pois não se existe nenhuma plateia. É, por outro lado, um ciclo de encontros com pessoas que ainda não se conhecem à primeira vista, mas que gradualmente, após se acostumarem umas com as outras, livram-se dos medos e das desconfianças mútuas, o que, no decorrer do tempo, faz com que eles libertem em si mesmos a mais simples e elementar expressão inter-humana. Como um artista de teatro Grotowski estava interessado na questão do contato: de um lado o contato entre o diretor e o ator, do outro, entre o ator e o espectador [...] Transcendendo o teatro, veio a próxima parada da estrada. O que significou a ruptura com a meditação através do desempenhar de um papel [...] e com a parcialidade no contato, causado pela dualidade entre o ator e o espectador. (SCHECHNER *apud* KOLODZIEJCZYK, 2006, p. 210).<sup>11</sup>

Em ambas as citações fica evidente o interesse de Grotowski pela questão do contato humano, logo, o encontro entre um indivíduo e um grupo de pessoas, a confrontação de ambos (sujeito e coletivo) no espaço (aberto ou fechado), marcados pela espontaneidade presente na realidade interna das expressões humanas. O *Parateatro* pode, de certa forma, sustentar uma ideia abstrata ou arbitrária, todavia as experiências parateatrais organizadas nos anos 70 pelo Teatro-Laboratório não eram, de forma alguma, atividades eventuais, sem um objetivo fecundo, nem tampouco se tratavam de terapias ocupacionais repletas de sócio-dramas que, segundo Lopes (1997), nas palavras de Grotowski, acarretariam os clichês da “espontaneidade

---

e editora, o leitor poderá encontrar nas referências pesquisadas. O presente trecho foi retirado do livro “The Grotowski Sourcebook”.

<sup>11</sup> Passagem retirada do livro “The Grotowski Sourcebook”.

coletiva”. As experiências parateatrais tinham um foco preciso, sua descrição poderia ser comparada com as improvisações do jazz clássico.

Destarte, o *Parateatro* não se detém na música em si. Ainda nas palavras de Grotowski, a atividade parateatral explora “todos os impulsos, tudo que pode reaproximar o homem do mundo elementar. É preciso, portanto, que este homem se livre das suas defesas, dos seus códigos habituais e isto exige muito rigor” (1997, p.44). Não bastava, portanto, a Grotowski realizar espetáculos ou experiências “terapêuticas vazias”, não havia espaço, no *Parateatro*, para a passividade, o participante deveria contribuir com um engajamento ativo.

No que consiste este engajamento? Por que se exige determinado comportamento do participante? Qual o objetivo das atividades parateatrais? O encenador responde:

No sentido de uma espécie de ato criador, cujo conteúdo e cujo material seriam o próprio indivíduo. Não produzimos uma obra em direção a um público, mas um movimento no sentido de ultrapassar a si mesmo, do que se conhece dos seus limites físicos, ou mesmo, se tivermos de empregar uma palavra vaga e supérflua, seus limites ‘espirituais’. (Id, lb).

No *Parateatro* tanto Grotowski quanto os demais participantes do Teatro-Laboratório lideravam diferentes trabalhos em suas próprias jornadas investigativas: Zygmunt Molik e Antoni Jaholkowski desenvolveram a “Action Therapy” (Terapia da Ação), na qual *performers* e participantes poderiam se livrar de diferentes bloqueios. Ludwik Flaszen liderou “Meditations Aloud” (Meditações em Voz Alta) uma tentativa de se livrar do status da vida cotidiana e alternar a audição para a percepção de ambientes mais quietos íntimos, voltados para voz interna ou até mesmo para o próprio silêncio. Stanislaw Scierski trabalhou no “Workshop Meetings” (Oficina de encontros) começando com o treinamento do ator, mas direcionado para algo além, indo em direção a encontros não estruturados entre os indivíduos. Zbigniew Sychalski

organizou o “Song of Myself” (A canção de mim mesmo) na qual trabalhou com *non-Poles* na Polônia. Zbigniew Cynkutis e Rena Mirecka permaneceram próximos da órbita teatral com o seu “Event Project” (Projeto evento). Ryszard Cieslak liderou com a colaboração de um grupo reduzido de participantes, o “Special Project” (Projeto especial), trabalho que fora dividido em duas etapas. Na primeira e mais duradoura sessão, tratava-se de uma atividade na qual os participantes buscavam o auto encontro por meio de diferentes exercícios que geravam um simples ato de vida. A segunda etapa, já direcionada para um grupo maior, tratava-se de um encontro coletivo, no qual os participantes constituíam uma manifestação que estava à beira de algo que poderia ser considerado espetacular e teatral.

Fora as atividades citadas no parágrafo anterior, o grupo organizava eventos coletivos: *Holiday* (1970), *Vigil* (1976-77), *The Mountain of Flame* (1977) e *Tree of People* (1979). Segundo Schechner (2006), todos esses encontros tratavam de atividades coletivas abertas e eventos participativos, porém nas últimas edições destes eventos, o foco da pesquisa começou a se alternar ligeiramente de “encontros” entre indivíduos para reuniões que buscavam encontrar o que era antigo e arquetípico nas expressões humanas, logo, as fontes da performatividade. Deste momento em diante, começava a emergir o *Teatro das Fontes*, movimentos relacionados à dança Sufi começaram a surgir, acompanhados de cânticos antigos que davam impulso às movimentações.

Durante toda a atividade parateatral do *Teatro-Laboratório*, Grotowski acompanhou e escreveu sobre as atividades individuais lideradas por seus antigos atores, e sobre os eventos coletivos. Já no final do *Parateatro* ele passou a trabalhar com um grupo multicultural que acabou permanecendo durante as investigações do *Teatro das Fontes*. Entre os anos de 1977 a 1980, este grupo era formado por 36 pessoas, representantes de diversas culturas que incluem a Índia, Colômbia, Bangladesh, Haiti, África, Japão, Polônia, França, Alemanha e Estados Unidos. Parte

do trabalho produzido nestas investigações ocorreu em uma base de campo perto de Wroclaw, houve também expedições para estudar técnicas específicas da cultura do vodu no Haiti, na área Yoruba da África (Nigéria), entre as tribos Huichol no México, e com os iogues na Índia.

Nas expedições mencionadas acima, Grotowski iniciou uma relação de trabalho consistente e duradoura com sua assistente Maud Robart em torno de algumas danças e *cânticos vibratórios* da tradição do vodu haitiano. Durante as pesquisas do *Teatro das Fontes*, a lei Marcial foi imposta na Polônia e Grotowski teve que deixar tanto o *Teatro-Laboratório*, quanto a Polônia. Seus Caminhos o levaram a se exilar nos EUA, onde recebeu a convite da Universidade de Irvine, na Califórnia, a possibilidade de continuar suas investigações no então nomeado “Objective Drama Project” (Projeto Drama Objetivo). O trabalho no *Teatro das Fontes* com mestres de diferentes culturas se tornou a base do Drama Objetivo e, posteriormente, parte deste trabalho fora preservado na *arte como veículo*.

A respeito das atividades *parateatrais* e das investigações no *Teatro das Fontes*, Grotowski, em uma auto revisão sobre a sua trajetória, faz o seguinte comentário:

Suspendi então o meu trabalho de artífice de espetáculos e continuei concentrando-me em descobrir a sequência da cadeia: os elos depois daqueles do espetáculo e dos ensaios; daí emergiu o parateatro, quer dizer, o teatro da participação (portanto, com a participação ativa de gente de fora). Aqui, havia *Holiday – o dia que é santo*: humano, mas quase sagrado, ligado a um “desarmar-se” – recíproco e completo [...] Nos primeiros anos. Quando um pequeno grupo trabalhava a fundo sobre isso [...] aconteciam coisas no limite do milagre. Porém quando depois, à luz dessa experiência, fizemos outras versões visando incluir mais participantes – ou quando o grupo de base não tinha passado antes por um longo período de trabalho intrépido – certos elementos funcionavam mas o conjunto decaía bastante facilmente em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação. Do parateatro nasceu [...] o Teatro das Fontes, em que se tratava da fonte de diferentes técnicas tradicionais, do “que precede as diferenças”. [...] procurávamos sobretudo o que o ser humano pode fazer com a própria

solidão, como ela pode ser transformada em uma força e uma relação com aquilo que é chamado de ambiente natural. [...] Com o Teatro das Fontes chegamos a processos fortes e vivos, mesmo se, por assim dizer, não superamos as fases das tentativas: faltou-nos o tempo necessário para continuar porque o programa foi cortado (tive que deixar a Polônia) (GROTOWSKI, 2010, p. 230-231)

Nesse momento, Grotowski faz uma revisão sobre todo o seu percurso investigativo, observando que ambas as fases (o *parateatro* e o *Teatro das Fontes*) foram fundamentais na sua trajetória. A primeira “permitiu colocar à prova a essência da determinação: não esconder-se em nada” (Id,Ib), e a segunda “revelou possibilidades reais. Mas ficou claro que não podíamos realiza-las *in toto*”(Id.Ib). Por mais frutífero que tenha sido a natureza de tais investigações, Grotowski percebeu que tanto o *parateatro* quanto o *Teatro das Fontes* possuíam uma limitação: “a de fixar-se no plano ‘horizontal’ (com as suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar desse plano como de uma pista” (Id, Ib). Uma vez que o encenador estava interessado em direcionar a busca de seu trabalho para a verticalidade, ele precisou tomar outra direção que teve como ponto de chegada a *arte como veículo*.

“A arte como veículo (que por outro lado, está ligada aos meus mais velhos interesses)” (GROTOWSKI, 2010, p.231), fora a fase final de toda a sua busca. Conservando a lógica laboratorial que já estava presente nos processos anteriores, o encenador retomando alguns de seus antigos questionamentos, quis em seu momento final, dedicar-se ao processo de verticalização do homem. Para isso, Grotowski vai reaver alguns princípios existentes na fase dos espetáculos. Princípios que incluem: a permanência do ator (agora *performer*<sup>12</sup>) e a precisão do seu ofício. No entanto, esta retomada, não significava uma volta à arte como representação, como dito pelo próprio:

---

<sup>12</sup> Diferente de suas outras fases, que tendiam a uma horizontalidade, em que o homem podia se revelar: se descobrir na ação. Na *arte como veículo* o Grotowski busca por algo que está além da fronteira do espectador, do ator ou do contato horizontal entre os seres, a verticalização está essencializada no

[...] a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão comparável àquela dos espetáculos do Teatro-Laboratório. Mas atenção! Não é um retorno em direção à arte como representação; é a outra extremidade da mesma cadeia. (Id,Ib, p. 232).

Jerzy Grotowski foi um alquimista inconstante. Alquimista como apresentado na fala de Kolankiewicz no início do capítulo. A pesquisa de um alquimista sempre é conduzida primeiramente em si próprio, em sua mente, em seu psicológico e na sua própria experiência, daí ocorre a transmutação interior inseparável entre o alquimista e seu experimento. Por essa razão, não poderia ter deixado de comentar as predisposições pessoais de Grotowski ao adotar o nome laboratório para o seu grupo de teatro na Polônia, no início dos anos 60.

Na descrição das fases de Grotowski, podemos perceber que a lógica laboratorial permaneceu em atividade durante todo o seu percurso, talvez porque “o trabalho de laboratório abraçava os valores que Grotowski não só aceitava, mas também criava, dando uma contribuição duradoura nessa área.” (OSINSKI IN: SCHINO, 2012, p. 134). Do teatro dos espetáculos à *arte como veículo*, este fora o seu percurso individual. Se por um acaso nos ativermos em ambas às extremidades de sua busca, “pode-se dizer que Grotowski esforçou-se em seu caminho particular a um ‘desencantamento’ da profissão de ator” (Id, Ib). Logo, a interpretação é um ofício como qualquer outro. Não há, portanto, razões para um tratamento especial; para uma conduta de ego ou a desculpa de um estrelismo. Grotowski “lutou contra a loucura e a megalomania do ator. E fez isso do jeito mais simples: por meio do labor diário, duro, preciso e sistemático.” (Id.Ib), dentro de uma estrutura laboratorial.

---

próprio artista: o homem em ação. Sendo assim, não mais o ator, mas o *performer* responde: “o homem em ação; o homem redescobrendo a sua essência primitiva de manifestação de energia, através de uma estrutura de ação, simples e precisa, em que o centro de gravitação reside, puramente, no *fazer*, na *ação*. Solene e autêntica.” (LOPES, 1997, p. 12).

## 2. PARA ALÉM DOS DUENDES

Wroclaw, a quarta cidade mais populosa da Polônia, localizada nas margens do rio *Odra*, a cerca de 350 km ao sudoeste de Varsóvia. É palco de diversas manifestações políticas, artísticas e culturais encontradas na Europa Oriental. Wroclaw é conhecida por muitos poloneses e visitantes que passam por lá, como a cidade dos duendes, uma vez que existem cerca de 123 esculturas de duendes espalhadas pelo centro da cidade.

A imagem dos duendes está associada ao movimento político anticomunista *Pomarańczowa Alternatywa* (Laranja Alternativa, em polonês) sob a liderança Waldemar Fydrych, que durou de 1986 a 1989, na época da “Cortina de Ferro”. Em uma entrevista cedida à revista *Trip* (2010), Fydrych diz que a imagem dos duendes surgiu no período da Lei Marcial na Polônia. Durante esse período, havia muitos slogans anti-governo escritos nas paredes dos edifícios nas cidades polacas, que eram então rapidamente cobertos com tinta. Naqueles pontos cobertos por tinta Fydrych decidiu pintar duendes. Nomeando esse tipo de arte de “pintura dialética” porque representava uma relação dialética, onde o slogan era a base, que é a tese; a mancha de cobertura era a antítese e o duende era a síntese. Desta época em diante os duendes foram ocupando Wroclaw, ao ponto de hoje receber o título de cidade dos duendes.

Fora precisamente nesta cidade dos duendes, que Grotowski realizou a montagem e a apresentação de duas de suas encenações mais conhecidas (*Príncipe Constante* e *Apocalypsis Cum Figuris*), esta também fora a última morada do *Teatr-Laboratorium* antes de fecharem suas atividades enquanto coletivo artístico. Basicamente toda a trajetória artística de



Grotowski na Polônia se deu em Opole, Wrocław e nas proximidades desta última. Se no capítulo anterior havia convidado o leitor para um mergulho nas profundezas do iceberg da dimensão laboratorial teatral, e ao final deste mergulho uma rápida revisão sobre o percurso artístico de Grotowski. Agora insisto nas páginas seguintes a tomarmos um voo para além dos duendes, além de Wrocław e sobrevoarmos a última fase do encenador.

## 2.1. A Arte como Veículo

Sobre o universo das *performing arts* (artes performativas), Grotowski (2010) diz que ele é formado por uma cadeia com numerosos elos diferentes. No teatro, por exemplo, existe o elo visível, logo, o espetáculo, e outro elo que é quase invisível, os ensaios. Há também na outra extremidade desta mesma cadeia “algo de muito antigo, mas desconhecido na nossa cultura de hoje: a arte como veículo” (Id.Ib, p.230), termo que Peter Brook utilizou para definir a última fase de Grotowski.

Em uma conferência<sup>13</sup> pública, em 1987, Brook observou que Grotowski parecia estar procurando por “alguma coisa que existiu no passado, mas que, ao longo dos séculos, caiu no esquecimento. Ele nos mostra que um dos veículos que permitem ao homem ter acesso a outro nível de percepção pode ser encontrado na arte dramática” (BROOK, 2011, p. 37). Brook articula o interesse de Grotowski com a *performance* (arte dramática) como um meio; um veículo, de forma análoga, à maneira em que determinadas origens de monges têm usado historicamente a música, a produção de cerâmicas e licores na construção de uma “base sólida para estabilizar sua pesquisa interior” (Id, Ib). Em diferentes épocas, as tradições espirituais tiveram que desenvolver

---

<sup>13</sup> Conferência que, posteriormente, fora transformada em um resumo escrito (Grotowski, a arte como veículo) e publicada em várias revistas de teatro e em edições do livro *Avec Grotowski* (2011).

uma forma; dar precisão ao seu trabalho interior, “porque não tem nada pior do que uma espiritualidade vaga ou generalizada.” (Id, Ib), o meio adotado por Grotowski fora a arte teatral.

A *arte como veículo* parece ser desconhecida por boa parte dos estudantes de teatro e/ou artistas do ramo. Até mesmo a academia, ou aqueles que sabem de alguma coisa, tendem a defini-la como algo totalmente distante do teatro. Primeiramente, é preciso esclarecer duas coisas, a *arte como veículo* está sim relacionada com o teatro e, depois, o que Grotowski sugere como veículo para se chegar à espiritualidade do homem ele faz não em um sentido religioso, porém a algo ligado ao “despertar” do homem; de seu processo ativo de autoconhecimento.

Não é o objetivo desta pesquisa, esclarecer todos os mal-entendidos que circunscrevem a trajetória de Grotowski, mas não podemos prosseguir com a apresentação da *arte como veículo* neste capítulo, sem antes apontar sumariamente a ligação dessa para com o teatro e o que poderia vir a ser este “despertar”.

Na conferência de 1987, Brook não somente deu uma definição para a última fase de Grotowski, como também refletiu tanto sobre a sua importância e sobre a sua suposta relação no teatro. Brook disse que a natureza do teatro é totalmente intuitiva e que um de seus grandes talentos, consiste em saber captar o ar da época. Quando isso acontece, surgem então influências fortes que penetram rapidamente por todos os quatro cantos do planeta e depois desaparecem. É por esta razão que o encenador Britânico está convencido de que o trabalho de Grotowski, na *arte como veículo* em Pontedera, parece estar afastado e oculto, porém “ele diz respeito, no entanto, a todos os teatros. É um laboratório que oferece possibilidade às experiências de amadurecimento, como somente um espaço experimental pode permitir.” (BROOK, 2011, p. 37).

Brook ainda definiu o teatro como “um conceito abstrato que precisa de um veículo para se concretizar, e o veículo mais potente de todas as formas de teatro é o ser humano.” (BROOK, 2011, p.36). Para o encenador britânico, é imprescindível o fato de que quando alguém começa a trabalhar nas possibilidades do ser humano, está realizando uma pesquisa ligada ao espiritual. ‘Espiritual’, “no sentido de que, assim que a gente se inclina para a interioridade do homem, a gente passa então do domínio do conhecido para o desconhecido.” (Id, p. 37). Grotowski ainda mantém uma forte relação com o teatro, pois este sujeito performer, ator, artista da cena, enquanto ser humano “é sempre um mistério e é absolutamente necessário que existam em algum lugar condições excepcionais que permitam a exploração deste ser estranho desconhecido que é o ator.” (Id, p. 36).

Grotowski sempre manteve, em seu trabalho, um diálogo constante com diversas tradições, como a ciência (não em *strictu sensu*) e com os *mistérios* (sejam estes bíblicos ou de diversos outros cultos, como o hindu). Todavia, o sagrado ou o espiritual, em Grotowski, não deve ser entendido por um sentido religioso, e sim como uma metáfora; ou uma expressão voltada para a busca interior do homem. Segundo Mirella Schino, “Grotowski rejeitou a gnose como sistema. Com a gnose ele estava interessado conhecimento em si mesmo, que considerava uma questão de fazer. [...] Isso é algo que o traz mais para perto de Carl Gustav Jung e George Ivánovitch Gurdjieff” (SCHINO, 2012, p. 32).

Gurdjieff fora um nome que teria exercido certa influência nas pesquisas de Grotowski – O encenador cita Gurdjieff no texto *performer* como um exemplo da passagem do *body-and-essence* (corpo e essência) para o *body of essence* (corpo de essência). Gurdjieff <sup>14</sup> parte do pressuposto de que os homens estão adormecidos,

---

<sup>14</sup> Foi um místico e mestre espiritual armênio (1866 – 1949), ensinou a filosofia do autoconhecimento profundo para seus alunos e sucessores. O ensinamento de Gurdjieff foi difundido no Ocidente por seu

agem sem saber o que fazem, pois o que geralmente se pensa ser o 'eu' (*self*) é na verdade um conjunto de 'eus' (*selves*) que povoam o imaginário coletivo. Ele acredita ser necessário controlá-los através dos "eus-de-trabalho" e, assim, evitar cair na imaginação que, segundo o Mestre armênico, nos afasta da presença, do estar desperto. O homem 'desperto', aquele que tem consciência de si é um ser raro para Gurdjieff, muitos pensam que possuem consciência ou que entendem o que é consciência, pois se apegam a uma reflexão intelectual, porém:

A consciência e os diferentes níveis de consciência devem ser entendidos em nós mesmos através da sensação, do sabor que temos dela. Nenhuma definição pode nos ajudar e nenhuma definição é possível, enquanto não compreendermos aquilo que devemos definir. A ciência e a filosofia não podem definir a consciência, por que a querem definir onde ela não existe. (GURDJIEFF *apud* OUSPENSKY, 2010, p. 141).

Entender a consciência em si mesmo, demanda estar em *ação*; em atividade. Em dois de seus aforismos Gurdjieff diz: "a energia gasta para um trabalho interior ativo se transforma imediatamente em nova reserva. A que é gasta para um trabalho passivo

---

discípulo, Peter Ouspensky, a quem o Mestre permitiu que fossem tomadas notas de suas conferências em Moscou, São Petersburgo e outras cidades da Rússia. O fruto deste trabalho resultou no livro *Fragmentos de um Ensino Desconhecido - Em Busca do Milagroso* (2010), que traça de forma didática as principais lições de Gurdjieff. De uma maneira geral, pode-se dizer a partir do livro citado que a busca do Mestre armênico está voltada para a investigação, do que ele define como 'a máquina humana', ou seja, o homem observado a partir da totalidade de seus centros (o motor; o instintivo; o emocional e o intelectual) e de sua respectiva harmonização. Para isso, Gurdjieff acredita que seja fundamental desenvolver o "conhecimento de si", por meio da "observação de si", o que ajuda o homem a conhecer a si mesmo. Nesta tarefa, o Mestre armênio não se restringe à escrita, mas desenvolve seu conhecimento por meio da *ação*, através das danças sagradas (trazidas de suas viagens pelo Oriente, em particular de seu contato com os "dervixes" de Istambul) e os cânticos (mais tarde, transformadas em composições com a ajuda de seu discípulo De Hartmann).

se perde para sempre.” e “para o homem a mais alta realização é ser capaz de fazer”<sup>15</sup>. O homem alcança o trabalho interior no ato de fazer, Grotowski sabia muito bem disso, e ele discorre sobre o assunto ao definir o termo *performer*, o *homem em ação*.

Ao acompanhar o seu percurso artístico, torna-se evidente que a busca espiritual do homem não era pra Grotowski uma questão religiosa e sim o ato de tomar consciência de si mesmo. Pode até ser que durante seu trabalho ele recorria a alguns elementos de determinados rituais sagrados da tradição de um povo, como por exemplo, os cânticos vibratórios do Vodou, todavia esta não era uma reconstrução/síntese de um culto sagrado (religioso), Grotowski ao voltar-se para os rituais, buscava a sua “objetividade”.

Pode-se dizer “arte como veículo”, mas também “objetividade do ritual” ou “artes rituais”. Quando falo do ritual não me refiro a uma cerimônia, nem a uma festa; e ainda menos a uma improvisação com a participação de gente de fora. Não falo de uma síntese de diversas formas rituais provenientes de lugares diferentes. Quando me refiro no ritual, falo de sua objetividade; quer dizer elementos da Ação são os instrumentos de trabalho sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes. (GROTOWSKI, 2010, p. 232).

Em termos técnicos, Grotowski diz que “na arte como veículo tudo é quase como nas *performing arts*” (Id. Ib.) os instrumentos de trabalho que atuam no corpo, no coração e na mente dos participantes ativos na *arte como veículo*, também podem estar presentes no teatro como representação, pois, em ambos os casos, há trabalho sobre o canto, sobre os impulsos, sobre as formas de movimento e sobre os motivos textuais. Neste sentido, na *arte como veículo*, o resultado não é a montagem de um espetáculo, mas uma estrutura simples, precisa e “finita como no espetáculo” (Id, Ib), onde todos os elementos são reduzidos ao estritamente necessário, chegando então na criação dessa estrutura: a *Action*.

---

<sup>15</sup> Instituto Gurdjieff Brasil, <http://www.gurdjieff.org.br/aforismos.htm>, acesso em 21/07/2013.

Se, em ambas as situações, elementos como o canto ou os motivos textuais são trabalhados, qual seria, portanto, a diferença entre a arte como veículo e a arte como representação? Segundo o encenador polonês, entre outras, uma diferença crucial está na sede, no objetivo da montagem: “No espetáculo, a sede da montagem está no espectador; na arte como veículo a sede da montagem está nos *atuantes*, nos artistas que agem.” (Id. Ib).

Para esclarecer o entendimento do que significa para ele a montagem voltada para a percepção do espectador, Grotowski dá o exemplo do trabalho realizado com Ryszard Cieslak na encenação de *O Príncipe Constante*. As associações trabalhadas na construção da peça com Cieslak não tinham nada a ver com um cenário de martírio, mas em uma memória específica de amor de sua adolescência. Tudo elaborado em torno da linha de ações de Cieslak, no entanto – a lógica do texto de Calderón/Slowacki, a estrutura geral do espetáculo; os elementos narrativos e as personagens da peça; o trabalho dos outros atores – sugeriu a história de um mártir, esta foi a montagem percebida pelo espectador. “Em um certo sentido essa *totalidade* (a montagem) apareceu não no palco, mas na percepção do *espectador*. A sede da montagem era a percepção do espectador.” (Id, p. 234). Ainda refletindo sobre o exemplo, um pouco mais adiante, Grotowski diz que aquilo que foi captado pelo espectador foi a montagem sugerida (trabalho do diretor), destarte o que os atores faziam era outra história.

Fazer a montagem na percepção do espectador não é tarefa do ator, mas do diretor. O ator deve antes procurar *libertar-se* da dependência com relação ao espectador, se não quiser perder a própria semente da criatividade. [...] Como diretor de *O Príncipe Constante*, trabalhei de modo premeditado para criar esse tipo de montagem e para que a maioria dos espectadores captasse a mesma montagem: a história de um mártir, de um prisioneiro cercado pelos seus perseguidores que procuram quebra-lo, mas, ao mesmo tempo, são fascinados por ele etecetera. Tudo isso foi concebido de maneira quase matemática, para

que essa montagem funcionasse e se realizasse na percepção do espectador. (GROTOWSKI, 2010, p.234).

Ao contrário do que acontece na arte como representação, onde a sede de montagem está na percepção do espectador, na *arte como veículo* ela se refere aos atuantes. Porém, isto não significa, por exemplo, um acordo feito por todos os atuantes sobre qual será a montagem comum; não se trata de compartilhar uma definição sobre as atividades que farão. Não existe, nenhum acordo verbal ou definição, “é através das próprias ações que é necessário descobrir como aproximar-se – passo a passo – daquilo que é essencial” (Id,Ib). Neste caso, o essencial está na objetividade do ritual, focado na sede de montagem dos atuantes.

Para ilustrar melhor a distinção entre a arte como representação e a *arte como veículo*, o encenador articulou uma analogia para dois tipos de elevadores.

O espetáculo é como um grande elevador do qual o ator é o ascensorista. No elevador estão os espectadores, o espetáculo os transporta de uma forma de evento a outra. Se esse elevador funciona para os espectadores quer dizer que a montagem é bem feita. A arte como veículo é como um elevador muito primitivo: é uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer *com ela* até o corpo instintual. Essa é a *objetividade* do ritual. Se a arte como veículo funciona, existe essa objetividade e o cesto se move para aqueles que fazem a *Action*. [...] Na arte como veículo o impacto sobre o atuante é o resultado. Mas este resultado não é o conteúdo; o conteúdo está na passagem do pesado ao sutil. (Id, Ib).

Quando Grotowski fala da *arte como veículo*, como a imagem do elevador primitivo, ele utiliza-se deste exemplo não apenas para distinguir a diferença entre a arte como representação, mas também se refere à verticalidade. Para Grotowski, a verticalidade é um fenômeno energético, ligado a energias pesadas, porém orgânicas (as forças da vida; os instintos; a sensualidade) e outras energias mais sutis. Alcançar a verticalidade significa, portanto, passar de um nível que ele domina grosseiro (também

pode ser entendido como cotidiano) para um nível energético sutil. Ao lidar com este fenômeno, o encenador ressalta que durante o trabalho ele não diz como fazer, mas apenas indica a passagem, a direção. Ainda sobre a passagem de uma qualidade de energia para a outra, Grotowski diz que não basta alcançar um nível sutil, mas também existe a questão de descer trazendo novamente o sutil para dentro de uma realidade mais comum que está ligada à “densidade” do corpo.

Este acesso não se trata de um transe ou pseudo-transe (em que se perde a conexão entre mente e corpo) e, também, não é algo que esteja voltado para a busca de uma definição intelectual, se alcança a verticalidade no ato de *fazer* e estando consciente.

[...] tudo deve estar no seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre a cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve ser esticada entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness*, quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença. (GROTOWSKI, 2010, p. 235).

Grotowski estava ciente que uma prática desta natureza requeria uma estrutura precisa. É preciso que haja neste contexto de trabalho, uma estrutura simples que possa ser repetida, que abarque um início, um percurso e um fim, em que do ponto de vista técnico, cada elemento possua o seu lugar lógico. Tudo isso inserido dentro da ênfase vertical; da verticalidade, logo, a passagem do mais pesado para o sutil, e da sua descida em direção à densidade do corpo. “A estrutura elaborada nos detalhes – *Action* – é a chave; se falta estrutura tudo se dissolve.” (Id. Ib).

Sobre a construção e a necessidade de uma estrutura, Grotowski faz uma relação com parte da história bíblica de Jacó, que ao dormir com a cabeça apoiada sobre uma pedra, teve uma visão; se viu de pé frente a uma grande escada e “percebeu as forças ou – se preferirem – os anjos, que subiam e desciam”. (Id, p. 235).



Ao utilizar esta imagem, Grotowski diz que na *arte como veículo* existe a necessidade da construção de uma “escada de Jacó”, mas para que a escada tenha uma função é importante que ela seja bem construída, degrau por degrau, do contrário a escada se partirá. Para que essa tarefa seja realizada com êxito, “tudo depende da competência artesanal com que se trabalha, da qualidade dos detalhes, da qualidade das ações e do ritmo, da ordem dos elementos; tudo deve ser impecável do ponto de vista do ofício.” (Id, Ib). O encenador diz que, habitualmente, muitos, ao procurarem a escada (estrutura) na arte, imaginam que a sua construção esteja ligada somente à boa vontade, dessa forma procura-se “algo de amorfo, uma espécie de sopa, e se dissolve nas próprias ilusões. Repito: a escada de Jacó deve ser construída com credibilidade artesanal” (Id, Ib).

Em termos de sua ênfase na precisão, estrutura e do ofício empenhado em uma *performance* (espetáculo, encenação), o trabalho na *arte como veículo* possui semelhanças com o labor teatral. Grotowski observa que no que diz respeito à necessidade de uma estrutura que possa ser repetida, cada *opus* desenvolvido no Workcenter deve ainda mais precisa do que uma *performance* convencional. Cada uma possui a sua especificidade, porém ambas as situações dividem um território em comum, em se tratando do ofício do ator.

No Workcenter existem dois polos de trabalho, um “é dedicado à formação (no sentido da educação permanente), no âmbito dos cantos, do texto, das ações físicas (análogas àquelas de Stanislávski) dos exercícios “plásticos” e “físicos” para atores” (GROTOWSKI, 2010, p.232). O outro compreende o trabalho destinado à verticalidade na *arte como veículo*.

### 2.1.1. Pontedera

Apesar de suscitar a ideia de um monastério isolado na escuridão, em algum lugar em Pontedera, o Workcenter tem trabalhado desde a época<sup>16</sup> de Grotowski para manter laços com o teatro. Para se ter uma ideia, no artigo da Companhia teatral a Arte como veículo, o encenador mencionava que desde o seu princípio o Workcenter realizava periodicamente trabalhos práticos e intercâmbios de aproximadamente três dias com companhias de teatro, que apresentam exemplos de suas próprias atividades (espetáculos e treinamento) aos membros do Workcenter. Parte da troca incluía a observação e a análise dos convidados ao testemunhar os *opus* criados pela direção de Richards e, também, as formas de treinamento realizadas no Workcenter. As companhias convidadas não trabalham ativamente com os membros do Workcenter, o intercâmbio era baseado em uma observação recíproca do trabalho criativo de ambos os grupos. Grotowski salienta que diferentes grupos já participaram destas atividades de intercâmbio, mas também há situações em que artistas individuais são convidados para testemunhar o trabalho.

O propósito destes encontros não é influenciar a perspectiva de trabalho dos artistas convidados, “não procuramos nunca mudar os objetivos dos outros” (Id, p. 240). Ao contrário disto, o encontro é para ser tratado como uma troca de conhecimentos mútuos, um presente para que cada um siga com o seu próprio objetivo. Os intercâmbios estão voltados para a abordagem de certos princípios do ofício que Grotowski diz serem válidos para ambos os extremos da mesma cadeia.

No nosso trabalho há um paradoxo. Nós ocupamos da arte como veículo, que pela sua própria natureza não é destinada aos

---

<sup>16</sup> O Workcenter foi fundado em Pontedera no ano de 1986. Grotowski permaneceu trabalhando no Workcenter até a sua morte em 1999.

espectadores, mesmo assim temos confrontado esse trabalho com dezenas e dezenas de grupos teatrais [...] Esse paradoxo é só aparente. Isso pôde acontecer porque a arte como veículo coloca na prática problemas ligados ao ofício enquanto tal, válidos em ambas as extremidades da cadeia das *performing arts*, problemas artesanais. (GROTOWSKI, 2010, p. 242).

Grotowski afirma que esta iniciativa de intercâmbios “é só um exemplo de como a arte como veículo, mesmo que isolada, pode, todavia manter uma relação viva no campo do teatro” (Id, p.240). E observa que as duas extremidades fazem parte da mesma família. “Entre elas deveria ser possível a passagem: das descobertas técnicas da consciência artesanal... Tudo isso deve poder passar, se não queremos ser completamente cortados fora do mundo” (Id, p. 242-243).

Mesmo após a sua morte o trabalho sobre a *arte como veículo* ainda continua sendo desenvolvido em Pontedera no Workcenter. Atualmente, o Workcenter possui em sua configuração dois “times” de pesquisa, o *Focus Resarch Group*, liderado por Thomas Richards na continuidade da *arte como veículo* e o *Open Program* liderado por Mario Biagini na construção de *opus* direcionada a propósitos, por assim dizer, mais performáticos, ou que de alguma forma procuram realizar um diálogo maior para com os observadores.

Ainda seguindo com os aspectos gerais da *arte como veículo* gostaria de dedicar as próximas páginas em alguns detalhes sobre três elementos de sua composição, são eles: os cânticos vibratórios, as estruturas: o *opus* (sobre a relação com o espectador) e o termo *performer* em Grotowski. Por fim, situarei o leitor sobre os aspectos atuais da pesquisa no Workcenter, indicando o que tem sido feito nos trabalhos coordenados por Thomas Richards e Mario Biagini, tendo como referência escritos de alguns teóricos e o meu próprio testemunho de conferências públicas e atividades artísticas, nas quais estive presente.

### 2.1.2. Os Cânticos Vibratórios

Pode-se dizer que a semente da *arte como veículo* já estava presente discretamente no *Teatro das Fontes* (1976-1982) – fase em que Grotowski estava buscando a fonte do que é era performativo – nos contatos entre várias técnicas tradicionais como o vodu haitiano e trabalhos com os iogues na Índia. No texto *Theatre of Sources*<sup>17</sup> (*Teatro das Fontes*), Grotowski diz que todos possuem o conhecimento de que uma técnica de fontes – uma técnica tradicional que ajude o homem a trabalhar sobre si mesmo – pode aparentemente parecer algo muito simples, por exemplo, no *zen* budismo, há técnicas meditativas que envolvem apenas o sentar-se de pernas cruzadas em algum lugar, e há também técnicas *zen* budistas ligadas às artes marciais: às artes do Guerreiro. O encenador polonês faz a seguinte colocação:

Aqui é preciso salientar que as técnicas de fontes que nos interessam, não são aquelas que estão próximas de técnicas de meditação sentada, mas aquelas que levam a atividade, em ação – por exemplo, as artes marciais ligadas ao *zen*. Portanto, as técnicas que nos interessam possuem dois aspectos: em primeiro lugar, elas são dramáticas, e em segundo, no sentido humano, elas são ecológicas. Dramática significa que estão ligadas ao organismo em ação, a unidade, para a organicidade; podemos dizer que são performativas. Ecológicas no sentido humano significa que estão conectadas às forças da vida, com aquilo que podemos chamar o mundo vivo, cuja orientação, em sua forma mais simples, poderia ser descrita como não está cortado (não estando cego ou surdo) em face daquilo que está fora de si. Devo sublinhar que este aspecto é o mesmo quer estejamos em um ambiente natural ou em um espaço fechado. (2006, p. 259).

Como já mencionado, Grotowski não se interessava pelo ritual em si, como um fim religioso. A gnose pela gnose não lhe extraía sentido algum no seu trabalho e, para

---

<sup>17</sup> Texto encontrado no livro “The Grotowski Sourcebook”.

ele, a tradição de um rito religioso só lhe “interessava na medida em que funcionava na prática de artes performáticas, tais como as que chamou mais tarde de artes rituais” (SCHINO, 2012, p. 31). Esta é a razão pela qual os cantos rituais da tradição antiga<sup>18</sup> – iniciados com o vodu haitiano e, posteriormente, com cânticos afros caribenhos e demais tradições do berço ancestral africano – permaneceram em seu trabalho na *arte como veículo*, pois o vodu haitiano “acima de tudo, é prática e somente prática” (Id. Ib).

Segundo Grotowski, os cantos da tradição antiga dão apoio à construção dos degraus da “escada de Jacó”; da escada vertical. O encenador salienta que não se trata de se ater à melodia do cântico – é claro que a precisão melódica é fundamental, pois do contrário tudo desaba – ao se trabalhar com o cântico é importante que o atuante também encontre o tempo-ritmo da canção e o mais importante que encontre a sua qualidade vibratória, onde “o canto se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias.” (GROTOWSKI, 2010, p. 236). Ao se falar deste “sentido” do

---

<sup>18</sup> De acordo com Thomas Richards (2008), o aspecto central do trabalho na *arte como veículo* começou a se formar no trabalho com os cânticos vibratórios da antiga tradição. Na abordagem com cantos sagrados vindos da África e cânticos afros caribenhos – todavia, quando Grotowski se refere aos cânticos afros caribenhos, ele não limita isto a uma distinção geográfica “por exemplo, ele considera o Candomblé como parte da mesma família, mesmo aparecendo no Brasil” (p. 5). Quando Grotowski menciona os cânticos da tradição afro caribenha, ele está falando de uma longa herança cultural. “Os escravos no Caribe desenvolveram estas canções de fontes africanas. Então, os cânticos possuem sua raiz na África ocidental? Sim, eles possuem, mas, por outro lado, certos cânticos afros caribenhos e africanos (alguns presentes na abordagem de nosso trabalho), Grotowski acredita, que eles venham de uma complexa herança, que possa estar ligada a antigas fontes rituais que não se limitam a África ocidental.” (Id, p. 5-6). Em seu raciocínio Grotowski, diz que tais cânticos poderiam estar relacionados com antigos rituais da tradição do Egipto ou talvez a algo ainda mais antigo. “Grotowski fala de um largo “berço da tradição”, que inclui o Egipto antigo, a terra de Israel, Grécia e antiga Síria, como o berço do ocidente.” (Id. p. 38).

canto, Grotowski diz que ele está totalmente vinculado aos impulsos do corpo, “isso significa que a sonoridade e os impulsos são o sentido, diretamente”. (Id, lb).

Refletindo sobre o “sentido” do canto e sobre a natureza deste enquanto instrumento para se alcançar a verticalidade, o encenador desenvolve uma comparação com o mantra na cultura hindu ou budista. O mantra para Grotowski é uma forma sonora muito precisa que diz respeito também à posição do corpo e à respiração, que faz gerar uma determinada vibração no corpo e na voz, que possui uma certa qualidade de tempo-ritmo que, em dado momento, por meio da repetição, ele acaba por influenciar o tempo-ritmo da mente, “um breve encantamento, eficaz como instrumento; não serve aos espectadores, mas àqueles que o praticam.” (Id, p. 237). Os cânticos da tradição também possuem essa mesma lógica em sua função, eles servem apenas àqueles que o praticam. Eles foram desenvolvidos em um longo período de tempo e são utilizados por uma tradição antiga para fins sacros ou rituais, como um veículo: instrumento de um trabalho vertical. Os cânticos carregam em sua natureza

[...] diversos tipos de resultado. Por exemplo, um resultado, por assim dizer estimulante ou um resultado que traz calma (este exemplo é simplista e aproximativo, não só porque existem muitíssimas possibilidades, mas, sobretudo, porque entre elas há aquelas que atingem um âmbito mais sutil) (Id, p. 237).

Apesar de Grotowski enxergar semelhanças entre os mantras de origem hindu ou budistas, os cantos da tradição, todavia, não são a mesma coisa. Tanto que Grotowski prefere se distanciar do exemplo dos mantras ao se dirigir especificamente sobre os cantos da tradição. O mantra, segundo o encenador, está “distante da abordagem orgânica” (GROTOWSKI, 2010, p. 237), ao contrário dos cantos da tradição (como os cânticos afros caribenhos) que são arraigados na organicidade.

É sempre o canto-corpo, não é nunca o canto dissociado dos impulsos da vida que correm através do corpo<sup>19</sup>; no canto da tradição não estão mais em questão a posição do corpo ou a manipulação da respiração, mas sim os impulsos e as pequenas ações. Por que os impulsos correm no corpo são justamente aqueles que trazem aquele canto (GROTOWSKI, 2010, p. 237).

O encenador diz que durante o trabalho com estes cantos, o atuante não deve buscar ou forçar nenhuma ação ligada a qualquer exotismo, como se estivesse em um suposto “transe”. O cântico deve ser tratado como uma pessoa, ele só pode ser revelado com a ajuda dos impulsos. Mas como se descobre isso? Grotowski fala que isto só é possível de se entender na prática, no ato do *fazer*, mas para se ter uma ideia

---

<sup>19</sup> Sobre o trabalho ligado ao corpo, Grotowski coloca algumas observações sobre como alcançar a obediência deste no labor cotidiano. Segundo ele existem diversas técnicas que possam ajudar o indivíduo neste processo, mas ele prefere se ater na descrição de duas: Em uma primeira abordagem, trata-se de colocar o corpo em um estado de obediência, como se estivesse o domando por meio de uma técnica precisa, como pode acontecer no balé ou em certos tipos de treinamentos atléticos. “O perigo dessa abordagem é que o corpo se desenvolva como uma entidade muscular, portanto não bastante flexível e “vazio” para se ser o canal para as energias. O outro perigo [...] é que o homem encoraje a separação entre a cabeça que dirige e o corpo, que se torna uma marionete manobrada”. (Grotowski, 2010, p. 238). Todavia, Grotowski sublinha que os perigos e os limites dessa abordagem são superáveis se se trabalha mantendo a percepção e o discernimento entre uma coisa e outra, e se o instrutor estiver atento. Frequentemente se encontra exemplos dessa natureza no “trabalho sobre o corpo praticado as artes marciais” (Id, Ib). A outra abordagem refere-se a desfiar o corpo, logo lhe impondo tarefas; objetivos que parecem ultrapassar as capacidades do corpo. É, portanto, uma forma de convidar o corpo a conhecer o impossível, e consequentemente fazer com que ele descubra que se pode conquistar o impossível em pequenas partes até se chegar ao possível. Nessa abordagem “o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“a espontaneidade”). O corpo então não se sente como um animal domado ou doméstico, mas antes um animal selvagem e digno.” (Id, Ib). O encenador salienta que ambas as abordagens são dignas e que podem trazer resultados significantes para o trabalho, contudo, durante a sua “vida criativa” (Id, Ib) ele sempre esteve tentado a segunda.

do que ele quer dizer, sobre tratar o canto como pessoa, significa que “existem cantos antigos de que se descobre facilmente que são mulheres, e há outros deles, masculinos; há cantos em que é fácil descobrir que são adolescentes ou mesmo crianças” (Id. p. 236).

Existe uma infinidade de possibilidades, porém Grotowski sublinha que responder a questões “como que canto é esse?” não é o caminho, não se trata da sistematização das etapas de um método, “se se transforma em método, vai se tornar chato e estúpido” (Id, Ib). O canto é um ser vivo, às vezes, ele pode ser um animal ou mesmo algum tipo de força. Quando o atuante começa a captar as qualidades vibratórias, através dos impulsos e das ações, logo, “aquele canto começa a cantar-nos. Aquele canto antigo me canta; não sei mais se descubro aquele canto ou se sou aquele canto” (Id. p. 237). E é neste exato momento que se é preciso uma enorme atenção por parte do atuante para não se tornar propriedade do canto, o que denota estar atento e consciente de suas ações, não se trata de entrar em um pseudo-transe ou adormecer e esquecer-se do mundo ao seu redor.

Os cantos da tradição foram desenvolvidos ao longo de um extenso período no trabalho com as Artes Rituais. Thomas Richards (2008) fala que quando ele tenta fazer uma reflexão sobre a natureza dessas canções, por meio da ação do *fazer*, acredita que estas não foram concebidas para a constituição de uma *performance* pública (como um espetáculo). Continuando com a exposição de seu pensamento, Richards está convencido que as canções no passado estavam relacionadas com alguma manifestação “interna”, articulada a eventos diversos e complexos, surgindo talvez como algo que possa ser considerado performático. Todavia, estas situações tratavam de ritos sagrados, cuja prática, segundo Richards, estaria trazendo para alguns indivíduos (participantes ativos) uma experiência essencial para com a administração de diversas qualidades de energias.



Richards observa que o trabalho com os cânticos na *arte como veículo* iniciou-se com a aprendizagem de algumas canções vindas do Haiti e da África Ocidental. Com o tempo, seu foco estava, sobretudo, nos cânticos afros caribenhos e, em seguida, em uma longa linha de canções vibratórias ancestrais vindas da África e da raiz afro caribenha. Ele relata que trabalhou com Grotowski no desenvolvimento de estruturas performáticas a partir destas canções e a partir do processo ativo do *fazer*, Grotowski fora aos poucos transmitindo o conhecimento que ele tinha sobre este trabalho. O que era rudimentar na capacidade de Richards ao lidar com essas canções, fora passo a passo sendo desenvolvido até chegar a um determinado nível de conhecimento sobre como trabalhar sobre essas ferramentas. Ele sublinha que tais canções são verdadeiras ferramentas; ferramentas que permitem o ser humano desenvolver um trabalho sobre si mesmo. As canções “podem se tornar ferramentas que ajudem o organismo em um processo, que possa ser nomeado, de transformação de energias” (RICHARDS, 2008, p. 6)<sup>20</sup>.

Para Richards, é evidente que o termo ‘energia’ esteve e está em alta circulação dentro do contexto teatral e que, de certa forma, a palavra tenha se tornado banal. Apesar disto “Grotowski sente que a banalidade desta palavra é bastante positiva para o nosso vocabulário, pois diminui o risco de muito ‘mambo jambo’; de uma terminologia mística” (Id, p. 7). Ao indicar o termo ‘energia’, de acordo com Richards, Grotowski não está se referindo a algo grande; uma quantidade exorbitante de forças ou à magnitude de determinada força disponível. Todavia, a palavra, para ele, está relacionada à vitalidade em um significado quase biológico de tónus.

Quando falamos de energia, estamos falando de *qualidades* e não sobre quantidades. Nem tampouco estamos falando de estar energético. Estamos falando em termos de qualidades de energias, e da transformação de uma qualidade de energia (grosseira) para outra (sutil). (RICHARDS, 2008, p. 7).

---

<sup>20</sup> Fragmento retirado do livro “Heart of practice”.

Richards nomeia – em uma terminologia própria – o processo ativo de transformação de energia, realizado pelo atuante (*doer*) com os cantos ancestrais, de “*inner action*”<sup>21</sup> (ação interna). E ao tentar descrevê-lo, ele diz:

O *doer* começa a cantar. A melodia é precisa. O ritmo é preciso. O *doer* começa a deixar a canção descer no organismo, e a vibração sônica começa a mudar. As sílabas e a melodia destas canções começam a tocar e ativar alguma coisa que eu percebo como um centro de energia dentro do corpo. Este centro<sup>22</sup> começa então a ser ativado. [...] A melodia é precisa, o ritmo é preciso, mas é como se uma força estivesse sendo coletada no plexo. E a partir deste local, essa forte energia que estava sendo coletada pode encontrar o seu caminho, como se estivesse entrando em um canal dentro do organismo, em direção a um conjunto ligeiramente acima, relacionado ao que na minha linguagem pessoal me refiro como ‘coração’. Aqui o que está neste conjunto vital começa a fluir para cima, para este outro recurso e então se transforma em uma qualidade de energia mais sutil<sup>23</sup>. [...] estes conjuntos de energias podem ser percebidos como se estivessem tocando o corpo. A partir de um conjunto relacionado, por exemplo, com o ‘coração’, alguma coisa começa a se abrir, o que permite uma passagem para cima, e então é como se um nível de energia começasse a ser tocado ao redor da cabeça, na frente da cabeça, por trás dela. (RICHARDS, 2008, p. 7).

Richards enfatiza que não se deve conceber esta descrição como uma fórmula geral que funcione da mesma maneira para cada sujeito. Alguns podem, segundo o atual diretor do Workcenter, sentir o processo como se tudo estivesse conectado, como

---

<sup>21</sup> Retirado do livro “Heart of practice”.

<sup>22</sup> Para Richards, existem diversos centros de energia em nosso corpo, um deles pode ser percebido no ponto que, geralmente, é nomeado de plexo solar (perto da área do estômago). Quando ele articula que o centro começa a ser ativado, isto significa que está relacionado a vitalidade, é como se a força vital estivesse instalada neste local. “Em alguns momentos, é como se este começasse a se abrir, tornando-se receptivo, através da corrente de impulsos da vida no corpo relacionado às canções.” (2008, p. 7).

<sup>23</sup> Aqui sutil refere-se, de acordo com Richards, ao (light) leve; (luminous) luminoso, “o fluxo agora é diferente a forma de tocar o corpo é diferente” (Id, lb).

se se tratando da corrente de um rio, onde a passagem entre a vitalidade para a energia sutil acontece de maneira fluida. Alguém pode sentir esta passagem por de trás da cabeça ou acima dela, alguns podem até mesmo senti-la tocando algo que já não está relacionado com a estrutura física, como se estivesse acima da estrutura física, “como se fosse uma fonte, quando tocada, começa a ser ativada, e algo como uma chuva muito sutil começa descer e a lavar todas as células do corpo.” (RICHARDS, 2008, p. 7). Concluindo o seu pensamento sobre o processo, Richards diz:

Esta jornada vinda de uma qualidade de energia, densa e vital, para cima em direção a uma qualidade de energia sutil, e em seguida o retorno deste algo sutil descendo de volta para fisicalidade básica... É como se estas canções foram feitas ou descobertas há centenas ou milhares de anos, para despertar algum tipo de energia (ou de energias) no ser humano e para que este lide com ela. (Id. Ib).

Mais acima comentamos, a partir de Grotowski, que estas canções possuem ou produzem impactos deferentes nos atuantes. A respeito disso, o encenador sublinha que do ponto de vista da verticalidade – da passagem de uma energia grosseira para outra, sutil, e da descida do sutil ao organismo em um nível, por assim dizer ‘comum’ – é preciso uma “estrutura “lógica” de ações. Um determinado canto não pode encontrar-se nem um pouco antes nem um pouco depois em relação aos outros cantos” (GROTOWSKI, 2010, p. 237), o cântico precisa ser fixado num momento preciso dentro desta estrutura. Porém, Grotowski indica que, se se trabalhando de uma *opus*, por exemplo, um cântico com qualidade altamente sutil é alcançado e se, em seguida, é necessário descer “ao nível de um outro canto instintual, não se deve simplesmente perder esse hino, mas manter dele algo *dentro de si*” (Id,Ib).

### 2.1.3. Estruturas de Ações<sup>24</sup> – Opus

Os cânticos são importantes ferramentas de trabalho para os atuantes na *arte como veículo*, contudo os degraus da escada vertical – elaborados por um sólido ofício; artesanato – não se restringem apenas aos cantos da tradição e à maneira como o trabalho é desenvolvido com a ajuda deles, “mas também o texto enquanto palavra viva, os modelos do movimento, a lógica das menores ações.” (GROTOWSKI, 2010, p. 238).

De acordo com o encenador, refletindo sobre a *arte como veículo*, existe na sua natureza a necessidade de chegar à composição de uma estrutura que possa ser repetida, “de chegar, por assim dizer; ao *opus*” (Id, Ib). O trabalho dedicado a uma *opus* é similar à construção de um espetáculo, em se tratando da riqueza dos detalhes e da

---

<sup>24</sup> É importante colocar uma nota sobre a terminologia usada no Workcenter para definir a palavra ação. Segundo Richards, em uma entrevista de 1995, o termo *Action* (Ação) com a letra “A” em maiúsculo se refere à totalidade de uma estrutura performativa. Quando colocada em itálico, *Action* (Ação) funciona para indicar o título de determinado opus, “a estrutura performática desenvolvida durante o nosso último ano de trabalho em Irvine era chamada de *Main Action*, a estrutura performática que desenvolvemos há cinco anos no Workcenter, que fora documentada no filme de Mercedes Gregory, foi nomeada de *Downstairs Action* e a estrutura performática que você acabou de testemunhar no Workcenter, chamamos simplesmente de *Action*. Então estes são os títulos de distintas estruturas, cada uma, um opus diferente.” (RICHARDS, 2008, p. 8). A palavra *action* (ação) quando colocada com a palavra “a” em minúsculo, diz respeito somente sobre questões básicas da atuação “os elementos tangíveis do comportamento, por exemplo, pequenas ações ou ações físicas no sentido relativamente semelhante à terminologia de Stanislavski.” (Id. Ib). “Todos esses termos devem ser vistos distintos do que eu quero dizer com ‘ação interior’. Isto surgiu para mim enquanto *doer* é um termo bem pessoal, que eu uso me referindo ao processo de transformação de energia realizado com e em torno dos cânticos vibratórios ancestrais.” (Id, p. 9).

precisão requerida para o seu “sucesso”. Porém, a construção de um *opus* é ainda mais complexa do que a montagem de um espetáculo destinado ao público. Para se ter uma ideia do caráter de seu processo, Grotowski descreve sumariamente os elementos e a lógica de trabalho presente na construção de *Action* (uma *opus*, dirigida por Thomas Richards no polo da arte como veículo no Workcenter).

*Action*. O trabalho ocupa pelo menos oito horas por dia [...] seis dias por semana, e dura anos, de maneira sistemática; compreendem os cantos, a partitura das reações, os modelos arcaicos de movimento, a palavra, tão antiga que é quase sempre anônima. E assim chegamos a algo de concreto, com estrutura comparável a um espetáculo que, porém, não procura criar a montagem na percepção dos espectadores, mas nos artistas que fazem. (Id, p. 249).

Apesar da montagem de *Action* não ter sido destinada para os espectadores, isto não significa que a presença dos espectadores, das “testemunhas” (GROTOWSKI, 2010), seja totalmente restrita. Em alguns casos, inclusive, a sua presença “pode ser necessária, de um lado, para que a qualidade do trabalho seja comprovada e, de outro, para que não seja uma questão puramente privada, inútil aos outros”. (id. p. 240).

Thomas Richards enxerga a *Action* como se colocada “*in the edge-point*” (2008); na extremidade daquilo que pudesse ser nomeado de *performance* – no caso de *Action* uma “performance primária” (RICHARDS, 2008, p. 29) – na qual o seu valor é encontrado no ato do *fazer*, “neste ato do fazer, existe uma estrutura que aceita o fato que alguém está ali olhando, e também que ninguém está ali olhando.” (Id, p. 29)<sup>25</sup>.

Quando o Diretor do Workcenter faz uma comparação entre a *opus Action* e a *opus Downstairs Action*, ele diz em se tratando sobre o aspecto montagem, os dois *opus* possuem suas diferenças. *Downstairs Action* fora construída sem nenhuma consideração para quem talvez estivesse no espaço observando a Ação. O trabalho com esta *opus* foi realizado em uma adega de vinho, sem nenhuma cadeira ou lugar

---

<sup>25</sup> Fragmento retirado de “Heart of Practice”.

reservado para testemunhas, não se fora cogitado nenhum possível ângulo para a observação dos de fora e a montagem foi inteiramente voltada para os atuantes, não havendo aí abertura alguma para nenhuma história. “Esta montagem consistiu em uma sequência de cantos acompanhados de ações precisas, com pontos de contato e relações com o espaço que estavam ajudando, a permissão da transformação da qualidade de energia dos doeres” (Id, p.27).

Já a estrutura de *Action*, pode ser vista como uma “janela” (Id, lb). Segundo Richards, existem alguns elementos de *Action* que podem ser lidos por aqueles que estão assistindo como uma história; uma espécie de narrativa subjetiva, algo como um poema.

[...] um poema tem o seu conteúdo, que pode refletir no leitor. E como um poema, *Action* possui o seu conteúdo é uma story-non-story que pode ser entendida quase como um sonho acordado [...] para aqueles que estão assistindo, que se desenrola em torno da essência deste trabalho, este aspecto “interno” relacionado à transformação de energia. [...] Eu vejo começando a surgir desta pesquisa algo que, para mim, em minha orientação, é como o primeiro ato de uma performance. É como uma estrutura que pode abraçar o olhar da testemunha sem depender desse olhar (Id, p. 28).

A partir desta relação atuante/espectador; *performer*/testemunha, Richards descreve uma história contada por Grotowski sobre a tradição de alguns monges indianos (tradição ainda remanescente na Índia, em Bengala), que o encenador usava metaforicamente para fazer uma comparação com a natureza do trabalho desenvolvido na *arte como veículo* e da relação desta para com os participantes de fora. Na Índia, se referindo a quatro gerações de monges cantores/*performers* (que Grotowski tinha acompanhado), ele dizia haver uma tradição em que estes monges cantores cantavam canções bem antigas, ligadas a uma tradição ancestral. As canções eram usadas pelos monges como um instrumento para que eles pudessem trabalhar a si mesmos internamente. Na maioria das vezes, os monges se mantinham isolados, em um grupo

de jovens e um professor, os jovens dedicavam seu tempo no aprendizado destas canções com o mais velho, o trabalho permanecia isolado e focado na transmissão deste conhecimento por meses. Até que um dia, quando já estivessem prontos, os jovens monges saíam em grupos pequenos de três ou quatro, percorrendo os vilarejos próximos de seu templo. Ao chegarem a um vilarejo, eles procuravam por uma praça publica e então começavam a cantar, certamente, alguns camponeses estariam de passagem e acabariam por se reunir em torno deles e, assim, os monges acabariam por fazer com essas canções um evento performático, todavia este não era um evento teatral.

Certamente, os monges possuíam algumas ações que eles faziam enquanto cantavam estas canções: alguma maneira de se comportar com os cânticos, que por um lado poderia ser tida como artística. Mas apesar de performático o que os monges estavam fazendo estava relacionado com o trabalho aprendido com o seu professor, sobre essa busca interna. Dessa forma, os monges encontraram uma maneira de viajar de um vilarejo a outro, fazendo algo parecido com uma *performance*, que na sua essência ou na sua principal função tratava-se da continuação do trabalho sobre si mesmos, iniciado no templo.

Durante esses trajetos, nas “apresentações” abertas, alguém que os estivesse assistindo talvez pudesse apreciar a ação dos monges tal como se tratasse de um movimento artístico. Ou, talvez, algum outro indivíduo, que por ventura também ivesse sido um monge, alguém que na juventude talvez tivesse passado por essa experiência e que também tivesse o conhecimento sobre esta busca interna os pudesse apreciar como um ritual de autoconhecimento; ou mesmo um terceiro indivíduo, que tivesse tamanha receptividade para este tipo de abordagem, pudesse talvez acompanhar o trabalho desenvolvido através de algum tipo de indução interna, que, por sua vez, pudesse fazer com que este observador se recordasse ou intuísse este mesmo processo de busca em seu próprio organismo.

O encenador conclui a história dizendo que quase sempre os monges, quando cantavam em um espaço aberto, destinavam discretamente o seu trabalho também para este tipo de espectador, o camponês maduro que estivesse passando por ali, cuja juventude tivesse sido dedicada a este trabalho interior.

Richards (2008) diz que esta história fora muito importante para que ele pudesse entender a relação entre os atuantes (doeres, performers) e os observadores (espectadores, testemunhas) dentro do trabalho desenvolvido na *arte como veículo*. De um lado, alguns poderiam olhar para uma *opus* realizada no Workcenter e apreciá-la enquanto uma performance ou espetáculo teatral e, do outro, poderiam também ir além desta esfera e acompanhar o processo de transformação de energia realizado pelos doeres internamente, por meio da indução<sup>26</sup> em seus próprios organismos.

#### 2.1.4. O Performer

Segundo James Slowiak e Jairo Cuesta (2008), em Março de 1987, em Florença, numa conferência de imprensa que marcava a abertura do Workcenter de Grotowski na Itália, Peter Brook estava presente e teria dirigido o seguinte questionamento para o encenador: “Você poderia nos deixar mais claro como e em que degrau o seu trabalho

---

<sup>26</sup> Indução é a terminologia usada por Grotowski para definir o fenômeno que pode acontecer com as testemunhas ao observar o processo de “ação interna” dos doeres. “Se você possui um fio elétrico ligado a uma corrente elétrica, e então você coloca outro fio sem estar conectado a nenhuma corrente, próximo deste primeiro, traços da corrente elétrica possam estar presentes também no segundo fio” (RICHARDS, 2008, p. 13). Este é o fenômeno de indução e no caso das testemunhas possa acontecer o mesmo, eles observam o trabalho dos doeres, e de repente possa ser que sintam também alguma coisa acontecer em seus organismos.



com a arte dramática pode ter ao seu redor pessoas cuja necessidade real está para uma evolução pessoal interior?” (p. 80). Algum tempo após esta conferência, o Workcenter publicou um texto em resposta a pergunta de Brook, intitulado *Performer*.

*Performer* foi um texto escrito por Grotowski a partir das anotações tomadas por Georges Banu na conferência citada acima. O texto também inclui uma longa citação de dois sermões proferidos pelo Mestre Eckhart<sup>27</sup>, remontados por Grotowski.

No começo da sua última fase de trabalho, Grotowski já não se intitulava encenador ou diretor teatral, mas se auto declarava um professor; “*Eu sou um professor de Performer* (eu falo no singular: *de Performer*)” (GROTOWSKI, 2006, p. 376)<sup>28</sup>. E, logo no início do texto, Grotowski apresenta duas importantes definições sobre os termos *Performer* e sobre ritual. O primeiro quando colocado com a letra “P” em maiúsculo, é *um homem de ação; um homem em ação*; é um estado de ser, um homem de conhecimento (czlowiek poznania, em polonês), como “o Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde [...]” (Id, Ib). É aquele que conquista o conhecimento no ato do *fazer*; é, portanto “um doer, um padre, um guerreiro: que está fora de gêneros estéticos.” (Id, Ib). O segundo, o ritual, é uma *performance*, é uma ação realizada, é um ato.

Ritual degenerado é um espetáculo. Eu não estou procurando por algo novo, mas alguma coisa esquecida. [...] tão velho que todas as distinções entre os gêneros estéticos já não são de uso [...] O ritual é um momento de grande intensidade; intensidade provocada; quando a vida se torna ritmo (GROTOWSKI, 2006, p. 376-377).

---

<sup>27</sup> Eckhart de Hochheim, conhecido mundialmente como “Mestre Eckhart”, devido ao reconhecimento acadêmico obtido durante sua estadia na Universidade de Paris, foi um frade dominicano considerado como um dos grandes símbolos do espírito intelectual da idade média. Sua obra escrita aborda questões vinculadas ao campo da teologia e da filosofia.

<sup>28</sup> Fragmento retirado de “The Grotowski Sourcebook”.

A palavra *ritual* esteve perseguindo Grotowski durante toda a sua busca e, por causa dela, de acordo com James Slowiak e Jairo Cuesta, o encenador fora objeto de muitas críticas, por exemplo: no *teatro das produções*, ele era acusado de criar novos rituais para um público; durante a fase *parateatral*, os críticos o atacavam, alegando que ele estaria criando rituais públicos; no elo seguinte, o *Teatro das Fontes*, as críticas diziam que ele estaria, arbitrariamente, abordando diversos rituais de culturas tradicionais; em sua fase final, a *arte como veículo*, diziam que ele não estava fazendo mais teatro, somente rituais. Porém, ambos os estudiosos, acreditam que Grotowski, nesta fase, conseguiu achar o meio de articular, tanto em palavras como na prática, a relação de seu trabalho para com o termo *ritual*. “Ritual é ação, e Performer é o doer. Agora ele procura criar, agora ele tenta criar um ritual para o doer – para liderar uma pessoa rara em direção a sua essência” (SLOWIAK e CUESTA, 2008, p. 81)<sup>29</sup>.

Essência para Grotowski não possui nenhuma relação para com algum tipo de comportamento social ou traço de personalidade. “Essência: etimologicamente, é uma questão de ser [...] é o que você não recebeu dos outros, é o que não veio de fora, o que não se aprende” (GROTOWSKI, 2006, p. 377)<sup>30</sup>. Para Slowiak e Cuesta, o significado de essência, em Grotowski, ganha uma maior explanação quando ele faz a distinção entre se sentir culpado por quebrar o código moral da sociedade e o sentimento de remorso por agir contra a sua consciência. “Pois o sentimento de remorso está relacionado com a sua essência – ‘isto é entre você e você mesmo, não entre você e a sociedade’.” (SLOWIAK e CUESTA *apud* GROTOWSKI, 2008, p. 81).

E como o sujeito consegue conectar-se com a sua essência? Grotowski não responde a questão diretamente, mas apresenta o exemplo do jovem guerreiro que no pico de sua organicidade, a sua essência e seu organismo tornam-se uma unidade.

---

<sup>29</sup> Fragmento retirado do livro “Jerzy Grotowski”

<sup>30</sup> Retirado do livro “The Grotowski Sourcebook”.

Porém, o encenador deixa claro que este é um estado temporário, que está vinculado à vitalidade da juventude, “à flor da juventude” (GROTOWSKI, p. 377), como ele indica por meio de uma citação de Zeami.

Sobre a relação entre o corpo e a essência, Grotowski diz estar interessado em seu trabalho como passar do estado de “*corpo-e-essência*” para o “*corpo de essência*” (Id. p. 378). Ele propõe esta tarefa de “transcendência pessoal” como um desafio necessário para o indivíduo que, ao se submeter a isso, conseguirá achar uma possível solução, caso responda a questão: qual é o seu processo individual para que isso aconteça?

Todos nós possuímos uma individualidade, um tempo, um percurso e uma missão para ser descoberta. Esta abordagem, ou melhor, este conceito sobre a vida está/esteve presente em várias tradições, assumindo variadas formas e nomes ao longo dos anos. Porém, como apontam Zlowiak e Cuesta, a partir de Hillman<sup>31</sup>, que lamenta o fato deste aspecto antigo da psicologia geralmente ser relegado para os charlatões da paranormalidade, da magia, da religião e do ocultismo, Grotowski também reconhecia os perigos de encarar o ritual de transcendência do *doer* como um estereótipo de outras manifestações tradicionais; ele sabia dos perigos de muito mambo-jambo<sup>32</sup> neste tipo de trabalho. Destarte, Zlowiak e Cuesta determinam, segundo Hillman e Grotowski “que o conceito de essência e processo ou alma e destino, está no cerne da existência saudável do ser humano e deve ser readmitido no pensamento contemporâneo” (2008, p. 82).

A forma que Grotowski encontrou para resgatar a essência foi pelo ato performativo – *performance* não como espetáculo mas como ritual, logo, como uma ação.

---

<sup>31</sup> James Hillman (1926-2011) foi um psicólogo e conferencista de fama internacional. Analista junguiano, criador da “psicologia arquetípica” pós-junguiana.

<sup>32</sup> Uma forma que Grotowski usava para definir tudo aquilo que era estereotipado e forçado.

Quando o guerreiro está no curto período de osmose do *corpo-e-essência*, ele deve pegar o seu processo. Ajustado ao processo, o corpo se torna não-resistente, quase transparente. Tudo está claro, em evidência. Com o *Performer*, performar pode se tornar um processo próximo (GROTOWSKI, 2006, p. 377).

Através da relação entre professor e aprendiz, Grotowski descreve a jornada do *Performer* em direção ao corpo da essência e da necessidade de precisão e rigor, como se voltado para a relação entre maestria e simplicidade, sendo de fundamental importância nesse processo o olhar atento e presente do professor. Uma vez que o *Performer* percebeu o que Grotowski nomeia de “a junção do *Eu-Eu*” (2006, p. 378), o professor pode se afastar, mantendo distância e dando espaço para o seu aprendiz. O professor durante este processo do ‘*Eu-Eu*’ mantém uma presença silenciosa, em que se faz necessário passar uma segurança para o aprendiz, não se tratando de uma observação que possua um olhar pessoal ou de julgamento sobre o trabalho que está sendo realizado. O professor, segundo o mestre polonês, apenas auxilia o aprendiz alertando-o sobre pontos talvez esquecidos e que o ‘*Eu-Eu*’ se desenvolve durante o processo, no ato de *fazer* e não por meio de repetidas explicações intelectuais.

Ao se intitular um professor de *Performer*, Grotowski fala de professor no sentido artesanal da palavra, “[...] é alguém por quem o conhecimento está sendo passado; o ensino deve ser recebido; mas a maneira de o aprendiz o redescobrir só pode ser pessoal. E como o próprio professor chegou a aprender o ensino? Por iniciação, ou por roubo” (GROTOWSKI in SCHECHNER e WOLFORD, 2006, p. 376). O ensinamento aqui mencionado na citação de Grotowski refere-se ao conhecimento. O *Performer* é um estado de ser, ele é, como dissemos no início desse tópico, um homem de conhecimento ‘*czlowiek poznania*’, o encenador utiliza-se também do exemplo do *vratia* para ilustrar este homem de conhecimento. Os Hindus falam dos *vratias* (as hordas rebeldes), como alguém que está a caminho de conquistar o conhecimento. Um homem de conhecimento que tem a seu dispor o *fazer* e não ideias ou teorias. Nesta situação,

o que o professor entrega para o seu aprendiz? O que ele faz? Nada: “ele apenas diz *faça isso*” (Id.Ib), e neste momento o aprendiz acaba por lutar para entender, para transformar o desconhecido em conhecido, para evitar *o fazer*. “Pelo fato de que ele quer entender, ele resiste. Ele só poderá entender apenas depois *de fazer*. Ele *o faz* ou não. Conhecimento é uma questão de fazer.” (Id.Ib).

## **2.2. O Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**

Em 1985, o Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (CSRT – e agora, Fondazione Pontedera Teatro) e seus diretores, Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, propuseram a Jerzy Grotowski criar, na Toscana, um instituto onde ele pudesse conduzir uma atividade de pesquisa sistemática. Foi assim que, em 1986, em Pontedera, nasceu o Workcenter of Jerzy Grotowski, uma iniciativa do CSRT e da University of California, Irvine, em colaboração com Peter Brook e seu Centre International de Créations Théâtrales. De 1986 até sua morte, em 1999, Grotowski desenvolveu no Workcenter sua pesquisa sobre a Arte como Veículo, dentro dessa investigação criativa, ele trabalhou em estreito contato com Thomas Richards, que ele chamou de seu “colaborador essencial” (Richards, 2012). É por isso que, em 1996, Grotowski muda o nome do Workcenter, que passa a se chamar Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Desde 2007, o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards hospeda dois grupos de trabalho: o Focused Research Team in Art as Vehicle, dirigido por Thomas Richards, e o Open Program, dirigido por Mario Biagini.

Atualmente o Workcenter leva adiante a pesquisa na Arte como Veículo, explorando como os aspectos essenciais deste universo podem se desdobrar dentro de criações que são destinadas a uma variedade de configurações e contatos com

observadores, espectadores e testemunhas. De modo que os eventos performáticos realizados hoje no Workcenter ocorrem em torno de uma multiplicidade de espaços convencionais e alternativos, investigando as possibilidades de uma performance artística em um teatro, em salas de concerto e também em edifícios industriais, igrejas, pubs, bares, cafés, assim como casas e apartamentos.

A respeito do coletivo artístico do Workcenter, este fora e é habitado por artistas de diversas nacionalidades, culturas e idades ao longo dos seus 25 anos de existência. Esses artistas juntam-se a equipe do Workcenter em períodos variados, alguns permanecem por pouco mais de um ano e outros, por períodos que abrangem cerca de dez anos. Essa constante mudança de membros, se dá pelo motivo que desde a sua origem o Workcenter dedica-se ao crescimento profissional de seus artistas, através de uma formação, cuja pedagogia se constitui como um caminho de aprendizado onde o artista busca descobrir e desenvolver suas potencialidades criativas únicas, dentro e fora do segmento da Arte como Veículo, fazendo isso ao lidar com diversos elementos técnicos no campo do canto, do texto, das ações físicas, dos exercícios “plásticos” e “físicos” para os atores.

Grotowski a vida inteira lutou contra uma dogmatização de seu trabalho, ao contrário ele sempre enfatizou a necessidade de desenvolvimento, ao invés da estaticidade de um método, seja em um trabalho artístico ou na formação de um artista. Assim o Workcenter procura desenvolver uma lógica de trabalho onde novas descobertas surgem da prática contínua, e a investigação é enriquecida por uma ligação viva entre as gerações, cuja sustentabilidade se dá pelo crescimento e destilação do conhecimento prático. Nesse sentido, Richards e Biagini, enquanto diretor artístico e diretor associado do Workcenter, buscam travar na relação com os integrantes uma continuidade sólida de aprendizado enquanto se dedicam à vida e à inovação significativa em suas próprias pesquisas.

Atualmente a pesquisa conduzida por ambos os diretores no Workcenter, envolve as duas extremidades da “cadeia” das artes performativas, conforme atribuída na visão de Grotowski e mencionada no início deste capítulo. Portanto, o trabalho vigente está situado entre a Arte como Veículo e a “arte como representação”, segundo informações postadas no site oficial<sup>33</sup> do coletivo, essa pesquisa, em sua totalidade, explora as formas de vida presentes entre uma extremidade e outra, que geram novos significados e conteúdos em performance.

Como dito anteriormente, a pesquisa do Workcenter no domínio da Arte como Veículo está voltada para a criação de *opus* (referidas também como *Actions* – Ações) cuja estrutura é possível de ser repetida em seus maiores detalhes. Neste contexto as *opus* não são criadas tendo o espectador como objetivo, mas voltadas acima de tudo para a experiência do *performer* (doer). Logo o objetivo da criação artística desses materiais serve como um veículo para que o doer efetue um trabalho de busca interior.

Adiante trago a contextualização de três performances (*opus*), realizadas nos primeiros dez anos da história do Workcenter, as duas primeiras inclusive, foram construídas quando Grotowski ainda era vivo e orientava o trabalho de Richards no Workcenter.

### **Downstairs Action 1988 - 1992**

Esta fora a primeira *opus* criada no Workcenter focada no domínio da arte como veículo; esta estrutura marca também o primeiro passo de Thomas Richards e seu aprendizado com Grotowski. Essa performance foi filmada por Mercedes Gregory<sup>34</sup> em 1989, e constitui uma parte do documentário *Art as Vehicle* elaborado também por Gregory.

---

<sup>33</sup> “Research”, [http://www.theworkcenter.org/?page\\_id=43](http://www.theworkcenter.org/?page_id=43) acessado em 21/03/2016, às 21:11

<sup>34</sup> Documentarista e influente figura do teatro experimental. Dirigiu vários documentários sobre teatro experimental sendo três deles que tratavam sobre o teatro de Grotowski.

### **Action 1994 -2006**

Esta opus também dirigida por Thomas Richards, foi composta de uma linha de ações minuciosamente detalhada, construída em torno de antigos cânticos vibratórios e fragmentos de um texto escrito em Copto e traduzido para o inglês palavra por palavra. De acordo com Thomas Richards (2008) existe uma grande diferença entre Downstairs Action e Action, caso sejam analisados o seus processos de criação e montagem. A primeira fora construída sem nenhuma consideração para algum possível espectador ou testemunha. O espaço de Downstairs Action foi uma adega de vinhos, não havia ali nenhuma cadeira ou espaço designado para uma testemunha, somente a presença dos doeres. Durante esse processo de construção tanto Richards quanto os outros membros pensaram em um possível ângulo de observação para uma testemunha em potencial, a montagem foi feita única e exclusivamente para os atuantes, não havia neste caso oportunidade alguma para se mostrar ou contar uma história.

Reforçando o já dito, no caso de Action, a sua estrutura permite uma espécie de janela. Existem elementos no todo deste trabalho que poderiam ser lidos por algum observador e interpretados como o principio de personagem ou de uma história. Um poema mesmo com um grande potencial subjetivo, traz no seu conteúdo alguma possibilidade de reflexão e leitura para o receptor, e assim Richards enxerga o trabalho feito em Action tratando-se de uma estrutura análoga à poesia em vez de uma prosa narrativa, “uma história-não-história que pode ser quase compreendida como um sonho acordado, ou o despertar de um sonho” (id. P.27).

Apesar desta obra não exigir e não ter sido construída para um grupo de espectadores, algumas pessoas foram convidadas ao longo do processo de criação para observarem o trabalho. Nos estágios iniciais, isto envolveu um pequeno número de pessoas mas, aos poucos somaram-se milhares de testemunhas de todo o mundo a esta obra, mas sempre exibida para pequenos grupos.



Assim como Downstairs Action três filmagens foram produzidas sobre Action:

- A film documnetation of ACTION, produzido em 2000 pelo Ateliê de Cinema da Normandia e Centro Cultural Nacional da Normandia.
- ACTION in Aya Irini, filmado em 2003 por Jacques Vetter, outra produção do Ateliê de Cinema da Normandia.
- ACTION in Vallicelle, filmado em 2006 por Jacques Vetter, produção Tarmak.

Richards localiza Action como se tratando de uma obra que se encontra no ponto de extremidade da performance ('Edge-point of Performance'), algo que se traduz como experiência de ato performativo primário, algo que não necessita e não é feito para espectadores mas que pode abarcar testemunhos.

### **The Letter 2003-2008**

Esta opus foi construída a partir de um texto antigo da tradição ocidental, geralmente conhecido como o "Hino da Pérola" <sup>35</sup> (Hymn of the Pearl) e antigos cânticos vibratórios. The Letter é um marco no processo criativo de *opus* no Workcenter, pois pela primeira vez na história do coletivo, durante o seu desenvolvimento, a obra foi elaborada periodicamente com a presença de pequenos grupos de testemunhas. Logo no início de sua construção Richards organizou partes do

---

<sup>35</sup> O Hino da Pérola (também chamado de Hino da Alma, Hino da Veste de Glória ou Hino de Judas Tomé Apóstolo) é uma passagem do apócrifo Atos de Tomé. Nesta obra, originalmente escrita em siríaco, o Apóstolo Tomé canta o hino enquanto reza para si e para seus companheiros de prisão. O autor do Hino é desconhecido, embora acredite-se que ele foi composto pelo gnóstico sírio Bardesanes por causa de alguns paralelos entre sua vida e a do Hino.

material criativo emergente em segmentos modulares, estes segmentos foram então trabalhados na presença e na ausência de testemunhas, que naquele tempo participavam das atividades do projeto Tracing Road Across<sup>36</sup>. Estas estruturas modulares foram então organizadas em uma Ação chamada The Twin: an Action in creation, cuja estrutura incorporou quase todos os membros da equipe do Workcenter que atuavam naquele momento.

No último ano de Tracing Road Across, esta *opus* fora então nomeada An Action in creation, assim que a obra alcançou uma nova etapa na sua criação. Neste momento Richards trabalhava com quatro membros de sua equipe em torno de novos elementos para o desenvolvimento desta Ação. Um detalhe importante: nesta etapa a construção da obra era feita na presença de testemunhas. Na sua etapa final quando esta *opus* havia atingido um alto nível de estruturação, a obra foi então nomeada *The letter*.

## 2.3. Os dois times

---

<sup>36</sup> Foi um grande projeto de intercambio cultural promovido pelo Workcenter, apoiado pelo programa "Cultura 2000" da União Europeia e por uma rede de operadores culturais de cinco países diferentes, durante o período de abril de 2003 a abril de 2006. Este projeto promoveu o diálogo entre o Workcenter com alunos e grupos jovens de teatro, artistas da performance, organizadores culturais, teóricos do teatro e estudiosos, através de viagens a países estrangeiros e também da recepção de profissionais e amadores do teatro na sede do Workcenter em Pontedera. Durante esse período tanto nas viagens quanto na base de trabalho do Workcenter, atividades como apresentações de performances, conferências e projeções de filmes documentados foram realizadas. Maiores informações podem ser encontradas no site oficial do projeto: <http://www.tracingroadsacross.info>.

Desde o ano de 2007 o Workcenter hospeda dois times de trabalho criativo: o time Focused Research Team in Art as Vehicle, dirigido por Thomas Richards, e o Opem Program dirigido por Mario Biagini.

### **Focused Research Team in Art as Vehicle**

Iniciou as suas atividades em fevereiro de 2008, após uma seleção aberta para a entrada de novos membros, organizada por Thomas Richards em Pontedera. Neste núcleo de trabalho a pesquisa do Workcenter está focada, principalmente, na continuidade do trabalho de Thomas Richards com Grotowski no território da Arte como Veículo com os antigos cânticos vibratórios. As obras produzidas neste núcleo ainda continuam voltadas para a criação de *opus*, designadas como um veículo de autoconhecimento do performer. Destarte, há também nesta pesquisa o interesse atual de explorar como as potencialidades presentes neste domínio artístico podem coexistir em relação com a vida cotidiana. Neste sentido, há neste trabalho o foco de atenção sobre o performer e seu trabalho interior, e como este pode compor uma ponte com as experiências diárias e interações com as testemunhas do trabalho.

Desde a sua origem o Focused Research Team possui ao todo duas obras performáticas: The Living Room e L'heure Fugitive. A primeira trata-se de uma *opus*, dirigida por Thomas Richards e composta por todos os membros do time, criada a partir de uma estrutura de ações composta de antigos cânticos vibratórios e fragmentos de textos em inglês. A segunda trata-se de um solo artístico de Cécile Richards, criado sob a direção de Thomas Richards, cuja performance é articulada através de um texto em inglês sobre uma mulher em um bar que encara o excesso de sua necessidade por revolução. Suas ações, desenhadas por uma série de metamorfoses, vão aos poucos, encarnando as vozes de poetas franceses ancorados na história.

Sobre a primeira obra Richards faz o seguinte comentário:

Nós realizamos The Living Room em condições muito variadas: não apenas em festivais ou convidados por teatros, mas também em casas, na estrada, como um evento surpresa, durante uma visita, em lugares onde as pessoas se encontram e onde pode haver interação recíproca, um momento de reunião. Esse movimento expansivo envolve todos nós em um diálogo que traz respostas que podem surgir caso olhemos para o outro com consideração. Talvez o importante não seja apenas compartilhar o trabalho da performance, mas porquê e quem são aqueles que encontramos, uma questão por trás da qual há uma intenção completamente diferente, pois ela está direcionada para fora de nós mesmos e está fora da situação de nossos próprios esforços. (2012, P.273).

### **Open program.**

Deu início as suas atividades em 2007 quando Mario Biagini realizou, na base de trabalho do Workcenter uma seleção aberta para a entrada de novos integrantes no seu time de trabalho. Entendo que a pesquisa atual do Open está focada em redescobrir o aspecto vivo da palavra poética como uma ferramenta para contato e ação. Neste sentido, o grupo busca redescobrir, com a criação de suas obras, o que se encontra na essência do teatro, o que, na visão do grupo, se traduz como o momento de contato verdadeiro entre os seres humanos.

As produções do Open se configuram como um processo de criação multifacetado, alimentado por variadas fontes de composição artística. Que incluem:

- Um trabalho sistemático em torno de antigos cânticos vibratórios afro-caribenhos.
- A criação e exploração de estruturas de ações precisas.
- Experimentações com textos poéticos de Allen Ginsberg, através da criação de partituras de ações com fragmentos do texto e criação de músicas próprias, compostas também a partir de trechos do poeta.

- Outra linha fundamental desta pesquisa concentra-se no trabalho com cânticos do sul dos Estados Unidos. Cantos de trabalho, negro spiritual são frequentemente utilizados como uma ponte entre o património cultural Africano e a música ocidental moderna (Blues, Jazz, Rock, Pop).

No início dos seus primeiros dois anos de trabalho, o Open Program conduziu a sua pesquisa e a produção de suas obras em condições de laboratório, o que significa que o trabalho não era apresentado para um público amplo. Durante esse tempo, vários convidados foram escolhidos no intuito de testemunhar o trabalho na base do Workcenter em Pontedera.

A partir de 2009, o Open Program começou a apresentar diferentes aspectos de seu trabalho para o público geral. Estas apresentações eram realizadas em diferentes contextos de acordo com a distinção de suas obras. Atualmente o grupo possui ao todo seis composições em seu repertório artístico, e toda a sua produção está aberta para o acolhimento de um público geral.

Dentre essas produções, três delas (I Am América. Not History's Bones. Electric Party Songs) tratam-se de performances compostas a partir de trechos dos textos de Allen Ginsberg, junto com trabalho com cânticos do sul do Estados Unidos, bem como musicas feitas pelos próprios integrantes do grupo. Geralmente estas performances acontecem em locais convencionais como teatros e salas de concerto, e também em ambientes alternativos como festas, bares etc. Locais *a priori* pensados para eventos e encontros sociais.

As outras produções do grupo incluem: outra performance (Hidden Sayings) criada a partir de fragmentos de um texto escrito em copto e traduzido para o inglês, trabalhado em conjunto com canções do Sul dos Estados Unidos. E também a produção de dois eventos performáticos (Nightwatch. Opem Choir), onde o público é convidado a

participar ativamente na composição da estrutura artística. Nightwatch é realizado geralmente em um ambiente fechado e, em resumo, trata-se de um evento onde os membros do Open Program recebem vários convidados por uma noite inteira e dividem este momento cantando cânticos inerentes ao seu campo de investigação. Open Choir é uma estrutura similar ao evento anterior, contudo ao invés de uma noite inteira, esse evento ocorre em ambientes abertos (Igrejas, ruas, casas de cultura, universidades, praças públicas...) no intervalo de uma a duas horas de duração.

Busquei neste capítulo pontuar ao leitor aspectos inerentes a Arte como Veículo e contextualiza-lo sobre a história e a produção geral do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Os próximos capítulos desse escrito estão voltados para as escavações de encontros dos quais travei com o coletivo já referido.

### 3. ENCONTROS COM O WORCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS E ADJACÊNCIAS OU “A AVENTURA DE SONHADOR”

Conforme mencionado na apresentação e na introdução deste trabalho, este capítulo se destina a descrever as experiências vivenciadas *in loco* pelo pesquisador nos encontros travados com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e adjacências.

Sobre o movimento adjacente ao trabalho do Workcenter, serão aqui relatados os encontros ocorridos com quatro<sup>37</sup> artistas que tiveram sua formação artística concebida no tempo que passaram envolvidos nas atividades do Workcenter, e que atualmente seguem trilhando ou buscando trilhar o seu próprio caminho dentro do território das artes da cena. São eles:

- Przemysław Wasiłkowski, último discípulo polonês de Grotowski; trabalhou com o encenador durante cinco anos no Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards, colaborando com as pesquisas na arte como veículo, enquanto Grotowski ainda era vivo. No Workcenter participou da construção de *Action*. Atualmente reside na Polônia e trabalha como ator, diretor e professor de teatro.
- Robin Riegels, também conhecido por Jorn Riegels Wimpel, trabalhou no Workcenter por sete anos (de 1999 até 2006), com o Workcenter coordenado totalmente por Thomas Richards, após a morte de Grotowski em 1999. Na sua passagem pelo Workcenter Riegels participou das obras *Action* (estando

---

<sup>37</sup> Durante o encontro de Sonhador com Przemysław Wasiłkowski, um personagem importantente surgirá na narrativa do Sonhador: Pawel Passini. No entanto este artista não aparece neste trabalho enquanto uma adjacência do Workcenter, pois a ideia de adjacência presente neste trabalho, se dirige apenas para artistas que estiveram trabalhando “diretamente” com o Workcenter, o que não vem a ser o caso de Passini.

presente na filmagem documental de ACTION in Aya Irini) e The Twin: an Action in creation. Atualmente Riegels mora na Noruega onde trabalha no campo teatral como ator/performer, dramaturgo e diretor.

- Alejandro Tomás Rodriguez e Robin Gentien, o primeiro dedicou-se oito anos nas pesquisas do Workcenter com o *Open Program*, time liderado por Mario Biagini. Já o segundo esteve envolvido durante dois anos com as atividades do Workcenter no mesmo time coordenado por Biagini. Ambos participaram das produções de *I Am América*, *Not History's Bones*, *Electric Party Songs* e *Hidden Sayings*. Atualmente Alejandro e Robin estão trabalhando juntos em numerosos horizontes criativos pela Europa e América Latina, dentre os quais se destacam o concerto de rock ENGINE e o novo programa artístico e pedagógico sobre as artes vivas no grupo de investigação Casa Talcahuano<sup>38</sup> (Buenos Aires), sob a direção de Alejandro Rodrigues e assistido por Robin Gentien.

Para realizar a descrição desses encontros precisei provocar uma distância entre o Eu-pesquisador e o Eu-artista. Não conseguia colocar em formato escrito nada do que se passava em campo. Foi então que o “Sonhador” apareceu. Decidi criar como dispositivo de escrita, uma narrativa ficcional sobre os encontros que essa personagem “Sonhador” havia travado com o Workcenter. Mesmo que o “Sonhador” representasse

---

<sup>38</sup> Equipe de pesquisa prática em artes vivas, constituída na Associação Civil do Teatro IN. Desde o seu início em 2009, o Teatro IN, vem desenvolvendo suas práticas investigativas, através da criação, análise, reflexão e debate sobre o fazer cênico convidando professores e grupos de diferentes tradições teatrais pertencentes à cena nacional e internacional do Teatro. Desde meados de 2012, uma equipe estável de artistas se reúne em torno do trabalho de pesquisa teatral coordenado por Alejandro Tomas Rodriguez. No início de 2016, esta equipe de trabalho é renomeada Casa Talcahuano. Atualmente, o grupo conta com uma produção artística realizada: “Ode aos desterrados” e várias propostas pedagógicas desenvolvidas. Para maiores informações o website do Teatro IN: <http://grupointeatro3.wixsite.com/teatro-in/casa-talcahuano>.



todas as sensações, angústias, desejos, todos os pensamentos anotados nos meus diários de bordo, se não fosse pela sua existência certamente eu não conseguiria expressar nada do que havia testemunhado em campo.

Na primeira fase de sua trajetória artística – Teatro dos Espetáculos ou Arte como apresentação – Grotowski diz que um ator deveria “aprender a usar o seu papel como se fosse um bisturi cirúrgico para dissecar-se” (2011, p.28), de alguma forma o ator deveria transformar a personagem ou fazer do seu papel em “um trampolim, um instrumento para estudar o que está oculto atrás da nossa máscara diária – o âmago da nossa personalidade – para que seja sacrificado, exposto” (Id, p.29). Através da personagem o ator busca as nuances mais internas do seu próprio eu e, no ponto de maior intensidade desta busca interior, um ato de desnudamento ocorre em cena: quando imbuído pelas ações da personagem o ator revela fragmentos íntimos de sua própria subjetividade.

De alguma forma o dispositivo “Sonhador” busca cumprir em parte, com os objetivos citados acima, salvo os contextos diferentes, pois Grotowski se refere ao trabalho do ator e de sua relação para com o papel. A ideia é utilizar da narrativa da personagem Sonhador como uma maneira de escavar ou de dissecar os momentos sensíveis da experiência em campo. Todavia esse processo não se traduz apenas como um ato meramente descritivo: em outras palavras, não se procura fixar-se somente no relato da experiência, mas a história pessoal retratada por meio da ficção deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. Como colocado por Sylvie Fortin em um artigo sobre a pesquisa em artes:

O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros [...] o elemento biográfico deve adquirir um estatuto de ordem teórica. (FORTIN,2009, p.83)

Durante toda a construção desse trabalho utilizo a escrita como uma forma de escavação, porém cada parte deste texto possui a sua própria maneira de como essa escavação é realizada; dito de outro modo, dispositivos diferentes foram utilizados na composição do texto escrito. Na primeira parte destinada a contextualização do Workcenter, a escrita não foi trabalhada por um *a priori*, a estrutura do texto foi se configurando durante o próprio ato de escrita, para isso foram criados “títulos temáticos”, compostos de imagens aparentemente abstratas e desconectadas que funcionavam como uma estratégia para a composição de uma escrita livre e processual. Esteticamente as duas partes podem parecer como dois processos opostos, todavia ambos os casos partem de um mesmo objetivo em comum: realizar uma escrita processual, em escavação. Entretanto cada parte apresenta um jeito próprio de realizar uma escavação: se por um lado a primeira parte busca situar o leitor sobre um território pontual do fazer artístico – logo, sobre a dimensão laboratorial do teatro; sobre o teatro de Grotowski e o Workcenter – entendendo o texto da dissertação como um sítio arqueológico, a delimitação/contextualização deste sítio fora feita com ferramentas de grande porte como escavadeiras e picaretas, o que justifica uma escrita ligeiramente mais dura e objetiva. Já na segunda parte é necessário realizar um trabalho delicado e minucioso no sítio já delimitado, portanto utiliza-se de objetos pequenos tais como pinceis, pinças e lupas, dito de outro modo, busco caminhar por meio de uma escrita mais porosa às sensações e aos afetos.

Um importante comentário sobre o “Sonhador”, quando me refiro a este dispositivo de escrita pelo termo “personagem”, não estou pressupondo que a realização desta narração implique na construção psicológica de um ser ficcional. Não é o interesse deste texto produzir um romance, conto ou mesmo uma peça de teatro. Ao “Sonhador”, não lhe cabe uma forma exata, pois ele não é um sujeito, apesar de sua fala construir os espaços habitados durante a experiência em campo.

O “Sonhador” é composto de outras matérias além de minhas próprias dúvidas, percepções e inquietações, além disso há uma multiplicidade de outros componentes formados de datas, velocidades e enunciados muito diferentes. Isto porque durante a escrita dos diários de bordo, por muitas vezes o que fora registrado se configura não somente como anotações e percepções próprias, mas é composto também de frases, enunciados de diferentes vozes, personalidades, maneiras de agir e pensar de outros participantes que ecoaram pelo espaço de trabalho durante as vivências com o Workcenter e suas Adjacências. O “Sonhador”, é portanto uma rede de enunciados, uma multiplicidade de falas e pensamentos que não dizem respeito a um ser, a uma forma acabada e calculada.

O “Sonhador” é uma rede que se descobre, que se reinventa a partir do próprio ato de caminhar, neste caso: de narrar. As falas do suposto Eu-pesquisador se confundem com os enunciados do Eu-Artista, também com a de outros tantos Eus que estiveram presentes durante as experiências em campo; aos poucos umas a outras vão se reconfigurando em uma rede de agenciamentos, de encontros sem começo e sem fim, uma rede “Sonhador”.

Ao dispositivo de escrita “Sonhador” não se busca alcançar o seu significado ou significante, mas acompanhar as conexões e inter-relações estabelecidas em rede, pois “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE & GUATTARI. 2000, p.11-12).

Por fim, um último e fundamental detalhe que gostaria de comentar sobre a fala do Sonhador, principalmente sobre a parte de sua narrativa que incluem as falas de Wasilkowski, Riegels, Biagini e Rodriguez. Com exceção das falas<sup>39</sup> de Rodriguez no

---

<sup>39</sup> Estas falas em específico foram reconstruídas a partir de uma entrevista de Alejandro Tomás Rodriguez cedida a minha pessoa, em Abril de 2016, durante um curso intensivo sobre canto em Buenos Aires. A entrevista

último encontro com o Sonhador, todas as falas pertinentes aos outros “personagens” deste escrito foram reconstruídas, a partir de anotações de diários de trabalho e recordações da memória. Portanto é necessário que o leitor leve em consideração que o comportamento dos respectivos artistas envolvidos nos eventos narrados, partem de um ponto de vista: do Sonhador. De modo que o leitor não deva ter impressões fixas sobre o caráter das pessoas reais, que aqui se constituem enquanto “personagens” cujas ações estão inseridas em um contexto específico.

### 3.1 1ª ADJACÊNCIA: O SILÊNCIO, AS PAREDES E OS INSETOS

*O escrito, isso chega como o vento, e isso passa como nenhuma outra coisa passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida.*  
(Marguerite Duras, “Escrever”).

**Sonhador:** Vá a suas pernas; vá mais profundo; procure por algo diferente; pule; olhe para os outros e não olhe para baixo ou para dentro de você; seja silencioso. Não se precipite, antes de contatar alguém descubra o que você é; o que acontece com você. Não perca o lado “criança”; lute até a extremidade, prepare o corpo para isso. Mais determinação menos “turismo”, não ande em círculos. Vá a suas pernas, use a parte inferior do teu corpo, dê suporte ao movimento com a sua lombar e seu abdômen.

Essas foram as palavras deixadas por Przemysław Wasilkowski após o nosso último encontro no prédio do Instituto Grotowski em Rynek, uma praça no centro da cidade de Wrocław. Naquele momento as indicações de Wasilkowski se referiam as atitudes e caminhos que poderiam aprofundar o meu trabalho nos exercícios físicos que realizávamos durante as sessões de training do Dinamika.

Logo que começamos a trabalhar juntos, Wasilkowski havia me alertado que eu tinha uma vida interior muito dinâmica e repleta de vida, mas que deveria tomar muito cuidado, pois muito pouco dessa vida interior era manifestado exteriormente. Meu corpo manifestava sinais de que era muito mais velho do que aparentava ser a minha idade, disse que eu precisaria me esforçar e trabalhar o mais rápido possível para mudar essa realidade, que eu deveria aproveitar enquanto era jovem para conquistar alguma coisa desconhecida, que eu deveria reparar o quanto o meu corpo estava frágil e fazer algo imediato para que a vida interior de que ele falava pudesse se manifestar verdadeiramente e por inteiro.

Wasilkowski disse que eu precisava fortalecer os músculos dos braços, abdômen e lombar; e também deveria alongar a coluna vertebral, pois já tinha naturalmente o peito fechado e a coluna encurvada. Comecei a fazer então exercícios em que utilizava todo o meu corpo para trabalhar esses pontos específicos da minha musculatura. Fazia um exercício que se chamava "gato". Este exercício trabalha o fortalecimento da musculatura dos braços, abdômen e lombar. Fica-se de quatro com os pés e mãos apoiados no chão, as pernas devem ficar ligeiramente flexionadas e a coluna deve permanecer estirada para frente, a cabeça

e o olhar focam alguma coisa na linha do horizonte. A partir dessa postura, o exercício busca estimular um andar extra-cotidiano similar aos movimentos de um gato, tigre, cachorro ou qualquer animal de quatro patas. No início era difícil entender o motivo de realizar esse exercício, pois não se tratava de alcançar uma interpretação ou mimetização dos comportamentos de determinado animal, mas algo que estava além da construção simbólica de um gato ou um cachorro, na realidade o exercício tinha como objetivo de realmente escutar os estímulos do corpo para tentar retomar o lado instintivo e selvagem do corpo. Algo que a princípio havia entendido muito bem teoricamente, mas realizar a lógica prática do exercício era algo distante e nebuloso. Wasilkowski pelo contrário, conseguia demonstrar com precisão os objetivos dos exercícios, durante as sessões de trabalho físico era incrível observar o quanto o seu corpo era resistente, todos nós: atores e atrizes do Dinamika éramos jovens, eu tinha 22 anos e a grande maioria não passava dos 26, e mesmo assim não conseguíamos acompanhar o ritmo de Wasilkowski, ele dançava, pulava, corria, ia ao chão em um piscar de olhos e imediatamente se levantava e atravessava a sala em questão de segundos e mesmo assim tinha 50 anos ou mais. Todavia isso não era o que mais me chamava a atenção, na verdade era muito interessante vê-lo apenas caminhar, de alguma forma Wasilkowski caminhava como se seu corpo realmente quisesse ir a algum lugar, seu corpo não parecia pensar, ele apenas agia, na verdade a única vez que tinha presenciado algo parecido foi quando eu tinha visto meu gatinho de estimação agarrar um pombo em pleno voo, assim como meu gato, Wasilkowski realizava seus movimentos de forma instintiva e graciosa, por

exemplo quando pulava e ia ao chão, o fazia de maneira extremamente silenciosa, mal conseguia escutar os ruídos do atrito dos seus pés com a madeira da sala de trabalho, realmente parecia um animal livre e selvagem.

O *Dynamika Metamorfozy* (Dinâmica da Metamorfose) tratava-se de um projeto de investigação teatral que procurava reconstruir o repertório técnico do antigo ator grego, principalmente, no que diz respeito à sua habilidade de se transformar em vários personagens no decorrer de uma mesma tragédia. O projeto era subvencionado pelo Instituto Grotowski em Wrocław e coordenado por pessoas que trabalharam direta ou indiretamente com Grotowski, dentre os envolvidos na sua coordenação destacava-se o ator Przemysław Wasiłkowski, a atriz polaca Elżbieta Rojek (de 1994 a 2005), que trabalhou no Centro de Práticas de teatro "Gardzienice" (grupo fundado pelo diretor Włodzimierz Staniewski, antigo participante do ensemble artístico do Teatro-Laboratório, em Wrocław, de 1971 a 1976), e o diretor polaco Paweł Passini (no decorrer de sua formação artística trabalhou com nomes ligados a Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor).

Meses antes de entrar para o projeto do *Dynamika* estava em cena concluindo as últimas apresentações do espetáculo "Ponte Alta", espetáculo de conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro da Universidade Federal da Paraíba. Durante o curso não sabia nada sobre Przemysław, Ela, Passini, Instituto Grotowski e sobre o teatro que se fazia em Wrocław, com certeza tinha escutado alguma coisa sobre Grotowski e seus espetáculos, e também sobre a ideia de treinamento, mas fora o livro "Para um Teatro Pobre" e alguns vídeos disponíveis no youtube de

Cieslak treinando junto a atores do Odin, estes eram meus únicos materiais de acesso sobre o que se havia feito pelas terras em que Ubu era Rei.

O Dynamika surgiu na minha estrada de maneira muito repentina, como uma chuva de verão que aparece rasgando o céu escaldante de Campinas nos meses de Janeiro e Fevereiro. Uma grande amiga estava passando pela Polônia e resolveu conhecer a cidade de Wroclaw, ao chegar na cidade soube de um Instituto de Teatro localizado na praça do centro histórico da cidade e quis conhecer pessoalmente o local, uma vez que o instituto acompanhava o nome de Grotowski.

**Rosa<sup>40</sup>:** Sonhador, adivinha onde estou agora?

**Sonhador:** Rosa?

**Rosa:** É claro que sim, adivinha onde estou agora?

**Sonhador:** Não faço a mínima ideia.

**Rosa:** Estou em Wroclaw na Polônia, percorrendo algumas cidades da Europa, relembro dos tempos quando era moça e fiz o caminho de Santiago.

**Sonhador:** Que coisa boa! Bem que gostaria de me refrescar por essas bandas, aqui o calor está triste.

---

<sup>40</sup> Rosa Carlos nasceu no Piauí em 1962 e vive na Paraíba desde 1995. É atriz formada pela UFPB nos seguintes cursos: Bacharelado em Teatro, Especialização em Representação Teatral e Mestrado em Direitos Humanos com concentração em Teatro. É Membro do Núcleo de Cidadania e Direitos Humanos da UFPB/GT Teoria e História da Democracia e dos Direitos Humanos. Atua na área do Direito à Memória à Verdade e à Justiça, com ênfase em ditaduras brasileiras, censura teatral e Teatro Experimental do Negro. Como atriz participou dos grupos Companhia de Mulheres (no Piauí) e Os Comediantes do Rei (Paraíba). Atualmente, trabalha como artista independente com o espetáculo solo "Memórias de Ditaduras: eu meninas, nós mulheres", cuja dramaturgia assina em parceria com a poeta Mabel Veloso.



**Rosa:** Pois a sua chance é agora! Estou no Instituto Grotowski, aquele do "Teatro Pobre", aqui tem um cartaz anunciando uma seleção de atores entre 18 a 30 anos interessados em participar de um projeto de investigação prática sobre Teatro Grego. Os atores devem atuar, cantar e dançar. Se inscreva logo!

Que notícia! Mas o que fazer? Polônia, será? Entrei no website do Instituto e realmente constatei que Rosa estava certa, o Instituto havia aberto uma seleção para jovens atores participarem de um projeto de investigação teatral coordenado por Passini, Wasilkowski e Rojek. O projeto tratava-se de uma pesquisa sobre o teatro grego e o ofício de ator. Os interessados deveriam atuar, cantar e dançar. Verifiquei o prazo de inscrição, deveria submeter uma carta de interesse e currículo em uma semana, os participantes aprovados fariam uma oficina de seleção em aproximadamente um mês após o prazo de envio das cartas.

Não sei sabia nada sobre Teatro Grego, mas adorava a disciplina de história do teatro principalmente sobre quando passamos parte do semestre estudando as tragédias e comédias gregas, Grotowski tinha sido o mestre de Barba, o Odin ficava na Dinamarca, não pensei muito e comecei a escrever a carta. Na minha cabeça pensava o seguinte: tenho alguma experiência com a atuação, cantar realmente não sei, mas sempre me interessei sobre o trabalho vocal do ator, uma vez que todos os personagens que havia vivido em cena surgiram principalmente da criação vocal. Dançar era outro desafio, todavia em uma aula de processos coreográficos, lembro muito bem de uma frase dita por um de nossos professores que havia dedicado parte de sua formação com a metodologia de Klaus Viana: "Evitem ficarem se

comparando, lembrem-se que todo corpo pode dançar!”. Por fim a Polônia ficava mais perto da Dinamarca que o Brasil, bom estaria muito mais próximo do Odin que sonhava em conhecer pessoalmente.

Na Universidade havia fundado junto com outros alunos do curso o Núcleo de Pesquisa do Trabalho do Ator - NUPTA, nossa inspiração era sem dúvida alguma o Lume Teatro<sup>41</sup> e o Odin Teatret de Barba. Não estávamos interessados em fazer peças e espetáculos apenas para satisfazer as vontades do público pessoense, acreditávamos que o teatro poderia muito bem servir a um propósito maior do que o de simples entretenimento. Nos admirava muito a história do Odin e o trabalho do Lume por justamente terem criado com o teatro, um espaço de aprendizagem e investigação contínua sobre o ofício do ator. Em nosso pequeno laboratório passamos dois anos trabalhando sobre a técnica e o treinamento, baseando nas vivências com cursos do Lume e leituras dos livros de Barba, criamos um treinamento que envolviam a dança dos ventos, passagem de bastões, enraizamento, samurai, gueixa,

---

<sup>41</sup> “O LUME é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro.” (Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>. Acesso em Agosto. 2017.)

lançamentos, exercícios plásticos, improvisações com máscaras neutras e máscaras expressivas.

No primeiro dia de oficina e seleção, para a minha surpresa o tempo estava muito quente e quando entrei no ambiente da sala de trabalho havia uma pequena multidão de mais ou menos 100 a 150 atores, se alongando e se aquecendo, poxa vida cada corpo mais longilíneo, mais alongado e mais expressivo que o outro. É uma pena que esteja tão quente, ficando apenas uma semana por aqui nem vai dar para ver o inverno Polonês, sem chance de passar nesta seleção, com todos estes corpos tão treinados, tão alongados, tão acrobáticos, meu deus esse povo come o que? Será que nasceram no circo? É muito virtuosismo junto.

**Passini:** Dzien dobry panie i panowie! Obrigado por estarem todos aqui, meu nome é Pawell Passini, gostaria de falar um pouco sobre o que se trata este projeto e sobre o que vamos fazer durante os próximos dias. Como todos já sabem este projeto se trata de uma investigação prática sobre o ofício técnico do antigo ator grego. Agora, não podemos ter acesso a figuras, imagens ou gravações das encenações do teatro grego antigo, no entanto existem certos aspectos que estão conectados à técnica que o ator utilizava em cena, que podem ser encontrados no texto, digo, na estrutura textual das encenações. Estou convencido de que, nos textos das tragédias de Eurípedes, podemos encontrar informações precisas sobre a técnica que o antigo ator grego utilizava em seu ofício. Ao analisar os textos de Eurípedes, por exemplo, através da sequência de aparição dos personagens em cena, é possível uma regularidade notável que me refiro como Princípio dos Três Atores.

**Passini:** Vou lhes dar um exemplo a partir do texto *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes. Neste texto existe três sequencias de trocas de personagens para cada um do grupo de três atores. São elas:

- Ator 1: Agamêmnon (rei de Argos e de Micenas) e Aquiles (semideus filho de Peleu e de Tétis divina.)
- Ator 2: Menelau (esposo de Helena, irmão de Agamêmnon) e Clitemnestra (mulher de Agamêmnon)
- Ator 3: Velho (servidor de Clitemnestra e de Agamêmnon), Mensageiro e Ifigênia (filha de Agamêmnon e Clitemnestra)

Neste momento as falas de Passini me levaram direto para as aulas de história do teatro. Na Grécia antiga, "uma troca de máscara e figurino dava aos três locutores individuais a possibilidade de interpretar vários papéis na mesma peça" (BERTHOLD, 2004, p. 117).

**Passini:** Os gregos não estavam desamparados na realização destas trocas há alguns relatos sobre a utilização de máscaras.

**Sonhador:** Eu sabia!

**Passini:** Perdão?

Meu deus ele olhou para mim, o que devo fazer? Fique quieto Sonhador!

**Sonhador:** Me desculpe, não é nada. Apenas pensando alto.

**Passini:** Certo. Continuando... Acredito que a técnica de metamorfose do ator grego está além da utilização cênica da máscara. Não basta entender a funcionalidade cênica da máscara enquanto objeto físico. É necessário refletir

sobre o seu significado no momento presente e no contexto dos gregos antigos. Se tentarmos entender a razão da utilidade da máscara... Muito bem, isso já é algo; mas, quais seriam as consequências da utilização da máscara? O que é considerado máscara hoje em dia e o que era considerado máscara nos tempos remotos? Bem... seguimos adiante. Estou convencido que ao se trabalhar com o teatro da Grécia antiga estamos trabalhando no teatro em geral. Creio que ainda utilizamos as mesmas técnicas, sob uma percepção limitada. Às vezes as utilizamos, no entanto de maneira simplória do que foi usado originalmente. - Acredito que eles sabiam algo, os gregos sabiam alguma coisa - O contato com o teatro estava trazendo para eles algo a mais, diferente da relação do teatro atual. Reside aí uma importante questão: por quê? Seria por causa do ofício do ator? Seria o texto? Ou a plateia? Acredito que o aspecto principal seja o ofício do ator e o que acontece com o ator no palco.

**Passini:** Resumidamente, poderia dizer que o projeto *Dynamika Metamorfozy*, trata-se de uma reconstrução do antigo ofício do ator grego e uma reciclagem do teatro contemporâneo. Enxergo na oportunidade de pesquisar sobre as técnicas antigas do teatro grego, uma maneira de reconectar-se com o elo "esquecido" do teatro contemporâneo. Existe uma sensação ou intuição, que o teatro que acontece agora (que se inicia nos primeiros anos do século XXI), não é totalmente rico. Existe algo importante e esquecido sobre o teatro, algo que estava intrínseco ao teatro que se fazia antigamente. Agora, o primeiro passo em direção à reconstrução do antigo teatro grego diz respeito à compreensão dos meios necessários para a sua concepção. Partimos do que já sabemos que acontece no palco, o que o texto nos diz.

A grande parte do conhecimento sobre o antigo teatro grego advém do próprio texto das encenações. Então podemos reconstruir o que é necessário para tentar fazer com que esse teatro exista. Por exemplo: se você tem esse número de atores, esse número de elementos, e isso ou aquilo, você pode realizar a encenação, caso contrário, você não pode. O que então precisamos para que isto aconteça? Começaremos com o nosso trabalho focado em três nortes criativos: Trabalho Vocal/Musical; Trabalho Físico/Improvisação e Trabalho com Estruturas Gerais, Coletivas e Individuais. Mas agora vamos para a meditação e depois, bom... depois Przemysław e Ela, nós veremos...

Ao final da sua fala Passini se sentou em posição de lótus e pediu para que todos se sentassem em forma de círculo, da maneira que mais nos fosse cômoda, ele tirou seu óculos e disse para fecharmos o nossos olhos e que acompanhássemos ele emitindo continuamente em voz alta as seguintes palavras: A, On, Rung, Ram e Zá. Enquanto emitíssemos essa sequência de palavras deveríamos nos lembrar de ao emitir a palavra A: voltar o pensamento sobre a nossa cabeça; ao emitir On: deveríamos pensar na nossa garganta; com Rung: o foco estava sobre o nosso peito; Ram: na barriga e Zá entre o cóccix e o sexo. O fato de acompanhá-lo não significava que deveríamos pronunciar as palavras no mesmo tempo que Passini, na verdade Passini nos encorajava a seguir o tempo da nossa própria respiração, deveríamos apenas ficar atentos para as mudanças entre uma palavra e outra.

Anteriormente a única prática meditativa que havia realizado, fora uma experiência imersiva de dez dias em um curso de meditação Vipassana. Diferente do

trabalho meditativo realizado com Passini, no curso de Vipassana não usávamos a voz como um canal meditativo, apenas sentávamos em uma posição confortável e tentávamos não julgar os pensamentos que se passavam por nossas cabeças. Foi muito interessante passar pela experiência desse exercício, enquanto meditávamos com Passini, senti como se todas as nossas vozes se misturassem em uma grande sinfonia, como se um conjunto de vozes estivesse dentro ou em justaposição a um outro conjunto de vozes, que por sinal estavam também justapostos a um outro conjunto e assim por diante. Outro detalhe muito interessante foi observar como que nossas vozes começavam a vibrar de uma maneira mais intensa à medida que íamos repetindo cada uma das palavras, era como se nossas vozes fossem ganhando amplitude, preenchendo os espaços vazios da sala de trabalho alcançando as paredes, o chão e o teto, conseguia inclusive sentir uma leve vibração por debaixo das minhas pernas vindo diretamente do chão. O ambiente da sala de trabalho aos poucos mais se parecia com uma criatura viva do que com a estrutura física de um prédio antigo, existia uma vibração pulsando no chão, nas paredes, teto e através dos corpos dos artistas ali presentes.

Ao final do exercício me perguntava constantemente se não estaríamos trabalhando sobre os famosos "ressonadores" de Grotowski, ou se havia algo nesse trabalho ligado a este aspecto do trabalho de Grotowski. Durante um bom tempo da história do Teatro Laboratório, Grotowski e seus atores se dedicaram a grande aventura de pesquisa sobre os "ressonadores" ou como o próprio denominava vibradores: "a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da

precisão científica, não existe algo como ressonadores.” (GROTOWSKI, 2010, P.151). Os ressonadores seriam um conjunto de regiões presentes nos corpos dos atores, capazes de propulsionar determinada vibração quando bem colocadas pelas vozes dos atores, essa vibração desencadeava em uma serie de possibilidades musicais e sonoras para a fala do ator. Na sua busca pelos vibradores, Grotowski diz ter encontrado diversos tipos de vibradores totalizando vinte e quatro pontos diferentes, dentre eles os mais notáveis seriam: o ressonador da cabeça, rosto, laringe, peito e barriga.

**Sonhador:** Passini com licença, poderia repetir por favor as palavras que acabamos de trabalhar?

**Passini:** Claro! Anote aí A, On, Rung, Ram e Zá.

**Sonhador:** Essa meditação vem de algum lugar ou tradição específica daqui da Polônia?

**Passini:** Com toda certeza não, aprendi com um grupo de monges tibetanos, mas não sei lhe dizer se existem outras pessoas que a praticam por aqui.

**Sonhador:** Por acaso o que acabamos de fazer tem alguma relação com a prática dos ressonadores adotada no antigo treinamento dos atores do Teatro laboratório de Grotowski?

**Passini:** Sim e não. De alguma forma poderia dizer que sim, pois quando focamos a nossa percepção sobre determinada região do nosso corpo, acabamos por canalizar a nossa voz em direção a essa região específica. Por exemplo quando lhes peço para emitir a palavra “A”, peço que volte sua atenção sobre a sua cabeça, mas



precisamente no seu rosto, obviamente se sua voz for em direção a essa parte do seu corpo você poderá sentir uma ligeira vibração, mas o exercício não se trata de descobrir ressonadores no corpo, por isso lhe digo que não. O exercício que fizemos trata-se de repetir as palavras: A, On, Rung, Ram e Zá, mantendo sua atenção sobre determinada parte do corpo e ao mesmo tempo buscando evitar o julgamento sobre qualquer pensamento que atravessasse seu caminho. Evite pensar sobre os ressonadores, certo?

**Sonhador:** Entendi...

**Passini:** Com toda certeza o folclore por trás dos famosos "ressonadores" de Grotowski dão o que falar, nas universidades milhares de pessoas já se debruçaram sobre este único aspecto do trabalho de Grotowski... mas sabe qual é o fato mais curioso sobre isso?

**Sonhador:** Não.

**Passini:** Ao final de sua trajetória com o Teatro Laboratório, Grotowski havia chegado à seguinte conclusão sobre o trabalho vocal de um ator: Cantem! Cantem, como camponeses nas montanhas.

**Sonhador:** Camponeses nas montanhas?

**Passini:** Sim pessoas do campo. Com certeza no seu país devem existir várias manifestações populares, várias manifestações que incluem cantantes e dançantes, pessoas que cantam mas não são profissionais, pessoas que apenas cantam. Você já viu alguma pessoa do campo cantando, normalmente eles cantam com todo o seu corpo eles não cantam simplesmente e eles agem em quanto cantam, quando

trabalham com a terra cantam, quando cozinham cantam. Não há tempo para que julguem como estão cantando, apenas cantam, sem planejamento. Cantam em ação. Certa vez Grotowski teria dito em um artigo intitulado a voz (2010) que enquanto estava em seu escritório teria escutado a mulher da limpeza cantando enquanto ela trabalhava, de fato ela não cantava extraordinariamente bem, mas cantava sem dificuldades e sem pestanejar. Esta mulher não se observava ela apenas cantava, não controlava como cantava, seguia cantando. Segundo Grotowski o resultado é que essa mulher cantava sem bloquear a sua laringe e sua respiração funcionava muito bem, respirava naturalmente pelo diafragma, era uma ação natural.

Com toda certeza assim que tive oportunidade, a primeira coisa que fiz foi ir atrás do artigo comentado por Passini. No artigo Grotowski deixava claro que a auto-observação de um ator sobre seu trabalho físico e vocal é em boa parte o grande vilão que o bloqueia de qualquer possibilidade construtiva:

Muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal. O ator preocupado com a própria voz concentra toda a atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo, mas também se não experimenta dúvidas, comete um ato de violência contra si. Com o simples ato de observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal. (GROTOWSKI, 2010, p.142)

O mais curioso é que enquanto estávamos meditando junto com Passini, não observava a minha própria voz, de algum modo ela parecia chegar a uma maior intensidade vibratória sem que eu a manipulasse, sem que eu tentasse fazer com que

ela expandisse ou assumisse outro registo vocal, não buscava controlar a minha respiração e muito menos como estava emitindo o som das palavras, simplesmente seguia em resposta ao conjunto de outras vozes, minha mente já estava bastante ocupada em não julgar os pensamentos que atravessassem o meu caminho e em manter a atenção sobre determinada região do corpo. De alguma forma tentei não pensar mais em ressonadores ou nada que me levasse a uma auto-observação do meu próprio aparato vocal, mas não demorou muito até que a mente começasse a querer dirigir minha atenção para o que estava fazendo, ao longo do período que passei no *Dinâmika* tentava manter a mente longe de uma auto-observação, as vezes conseguia deixar que tudo fluísse sem controle e que novamente apenas percebesse a voz seguir em resposta a outras vozes, mas por uma infinidade de vezes nada dava muito certo e imediatamente costumava provocar uma voz ou tentar fazer com que ela vibrasse como nos outros dias, quando as coisas seguiam por essa via, a única coisa que conseguia ao final do exercício era uma grande coceira na garganta e uma imensa vontade de tossir.

Assim que acabamos de meditar com Passini, a porta de madeira se abriu e um homem loiro, de olhos claros e ombros largos entrou pela sala, seu jeito de vestir parecia com uma figura grunge do rock, calças rasgadas, botas de cor e camisas de botão sempre escuras. Sua cara não era de bons amigos, era muito séria e compenetrada e sua pose parecia a de um leão, era um tanto que admirável e ao mesmo tempo intimidador.

**Passini:** Przepraszam colegas deixo vocês agora com Przemysław Wasilkowski.

Assim que Wasilkowski despediu-se de Passini se sentou em uma cadeira e tirou uma prancheta com um lista de nomes da sua bolsa.

**Wasilkowski:** Muito bem aqueles que eu chamar fiquem de pé e prontos para trabalhar, o restante pode se sentar e observar atentamente o trabalho de seu colegas: Aga, Luís, Tomeck, Crhistopher, Igor, Ilill... O que vamos fazer é um exercício simples de siga o líder que se chama training, existe um líder e vocês devem seguir o tempo/ritmo do líder, o líder deve buscar por alguma dança, deve encontrar algo com o seu próprio corpo, algum jogo. Vamos ver: Chris, por favor, lidere.

O grupo começou a se movimentar: a andar, correr e dançar pelo espaço. De modo geral poucos foram aqueles que se olharam, a grande maioria parecia estar em algum lugar distante longe de todos os presentes, na verdade parecia que todo o grupo estava separado por pequenas bolhas, como se cada ator estivesse dentro de sua pequena bolha fazendo seu conjunto de movimentos. O líder, Chris, estava realmente tentando contato visual com seus colegas, mas nenhuma vez seus colegas se quer notaram sua presença, por muitas vezes os participantes se chocavam entre si. Após aproximadamente 20 minutos Wasilkowski interrompeu o exercício.

**Wasilkowski:** Stop! Muito bem Chris, muito bem colegas, vocês acabaram de nos dar um exemplo maravilhoso. Parabéns, vocês acabaram de demonstrar para todos nós a maneira exata de como não fazer esse exercício. Foi um belo e excelente desastre. Algumas notas: eu pedi a vocês que descobrissem algo com o corpo de vocês, algum jogo ou dança, disse também que ficassem atentos com o

tempo/ritmo do líder. Bem... vocês se quer notaram a presença uns dos outros, quanto mais que havia algum líder. Vocês se chocaram inúmeras vezes e fizeram a mesma quantidade de barulho que uma manada de elefantes velhos e pesados. Eu não havia dito nada sobre barulho, mas pensei que até esse ponto já soubessem que um ator deve ser silencioso enquanto trabalha em cena, havia muito barulho com os pés e muito barulho com a respiração de vocês, o barulho mais a falta de tempo/ritmo indicam duas coisas: primeira, que vocês não estavam com o líder e, segunda, que vocês não estavam se dando conta do que faziam, foram para um outro lugar, longe de tudo, estavam cortados e adormecidos do mundo e do que se passava ao seu redor. Se não bastasse tudo isso, vocês insistiram em viver uma pseudo catarse com o que faziam, se auto observaram e fizeram uma série de movimentos histéricos e sem profundidade alguma, bombearam algum tipo de sensação emocional com a respiração de vocês, pensaram que estavam sentindo, fazendo ou vivendo algo bastante profundo e cheio de significado, mas de fato não viviam nada. Pode parecer absurdo, mas conseguia prever exatamente o que cada um de vocês iria fazer, era como se o corpo de vocês estivesse recebendo uma ordem da cabeça de vocês, para então executá-la, ao invés de simplesmente agir. Chris você tentou contato, mas não funcionou sabe por que?

**Chris:** por que calculei meus movimentos?

**Waskowski:** Não, você era o único que não calculava os seus movimentos. Na sua ânsia extrema em buscar algum contato, o que você fazia era reagir: você disparava em direção a uma pessoa e depois em direção a outra, e assim por diante.

Mas o contato não funcionou, porque: primeiro, você não se certificou se seus companheiros estavam contigo. Como líder você deve verificar se seus companheiros estão contigo e ao mesmo tempo deve procurar por algo também dentro de você. É uma tarefa complicada, portanto, da próxima vez vá com mais calma, antes de buscar contato certifique-se. Certifique-se: que o espaço está bem equilibrado, se existe espaço suficiente entre todos e se eles estão no mesmo tempo/ritmo que você. Outro detalhe importante: dê espaço para os seus colegas, não vá até eles como se fosse atacá-los, do contrário a única possibilidade é fazê-los se sentirem coagidos. Muito bem outro grupo: Valeria, Valery, Gabriel, Aron, Beata, Kassia, Andrew e Sonhador. Sonhador, por favor, lidere.

Assim que começamos engajei o meu abdômen contraindo-o de todos os lados e então comecei a caminhar vagarosamente para frente, executando um exercício que no NUPTA se chamava Verde<sup>42</sup>.

**Wasilkowski:** Stop! O que é isso? O que está fazendo? Você está bem?

---

<sup>42</sup> O Verde “visa trabalhar uma vivência prática dupla – de controle de *koshi* e de oposição corpórea. Esse trabalho é realizado em parceria: um primeiro ator segura o segundo com um tecido, enlaçando-o, primeiramente, na altura do abdome e puxando-o para trás. O segundo ator tenta vencer essa força oposta, tentando andar para frente, ativando seu *koshi*. Posteriormente, o tecido é enlaçado em diferentes partes do corpo: cabeça, peito, quadris, coxas e canelas, e o mesmo processo repete-se para cada parte, separadamente. Em um segundo momento, o ator, agora sem o tecido e a ajuda do companheiro, deve caminhar sozinho, como se o tecido ainda estivesse puxando pelas diferentes partes do corpo. Depois, em um terceiro momento, o ator [...] além de somente caminhar, começa a realizar ações simples, sempre com uma força oposta ao movimento realizado.” (FERRACINI, Renato. 2003, p.164). Esse exercício foi criado, originalmente, pelos atores do Odin Teatret, que utilizavam um tecido verde para a realização do mesmo. Daí o nome. No NUPTA havíamos aprendido o exercício em um workshop de teatro sobre treinamento físico para o ator.

**Sonhador:** o que? Eu... eu... estava andando

**Wasilkowski:** Andando? Você tem certeza? Você estava carregando um poço de tensões. O que você comeu hoje antes de vir para cá?

**Sonhador:** Não lembro.

**Wasilkowski:** Imagino que não tenha comido um cabo de vassoura esta manhã... Veja bem, o que estava fazendo há pouco tempo atrás, era simplesmente tolher as possibilidades do seu corpo de reagir a alguma coisa. Enquanto nada se passava em seu andar Frankenstein, com certeza você pensava que estava vivendo ou fazendo alguma coisa significativa. Sua coluna estava rígida como uma vara, o que é estranho e com certeza não é orgânico. A coluna de um ator deve ser próxima a coluna de um tigre, maleável, sempre pronta a reagir imediatamente a qualquer coisa. Havia muita tensão em seu abdômen, uma tensão desnecessária que irradiava para os braços, ombros e cabeça. Por que fazia isso?

**Sonhador:** Estava buscando um estado de presença.

**Wasilkowski:** Presença? Olhe a presença não se busca, ou você está presente ou não está. Presença tem a ver com respostas e reações, se eu digo seu nome e você não me escuta, bem... então você está ausente. De onde você vem?

**Sonhador:** Brasil

**Wasilkowski:** Ah Brasil, um país maravilhoso fomos com Grotowski para o Brasil uma vez, em São Paulo, lindo país, pessoas e drinks fantásticos. Veja agora como você se põe a rir. Isto é uma reação! Você está de alguma forma presente: em

relação a alguma coisa... Sim, mas de volta ao Brasil, lá vocês possuem a capoeira certo? Faça algo como capoeira, deixe sua coluna livre, não a mantenha rígida.

Procurei relaxar e soltar um pouco minha coluna e ombros, descontraí um pouco da musculatura abdominal e segui em frente caminhando.

**Wasilkowski:** Stop! Ok boa tentativa, mas veja como você saiu de um extremo ao outro, veja como seu corpo se move totalmente solto e pesado. Se você quer que alguma coisa aconteça você deve primeiramente buscar uma postura um pouco mais ativa, fique de maneira ereta, equilibre o peso entre as suas duas pernas e as mantenha ligeiramente afastadas uma da outra. Isso mesmo, coloque uma perna um pouco atrás e outra um pouco mais a frente, abra o seu peito, arqueie sutilmente a sua lombar e olhe para frente. Outro detalhe muito importante, antes de começar observe o espaço, observe onde você está e onde estão seus colegas, em seguida tome um tempo para si e então siga em frente e sem pestanejar.

Tentei realizar tudo o que Wasilkowski havia indicado e enquanto buscava cumprir cada um dos itens apontados em suas intervenções, pensava em como me mexer como um capoeirista. O que fazer? Não jogava capoeira e mal sabia como fazer acrobacias. Enquanto pensava, buscava equilibrar o espaço, olhava os colegas e me mantinha em movimento. Sem saber o que fazer comecei a correr, depois de correr bastante percebi que o espaço havia mudado, estava de alguma maneira mais quente, olhava para os colegas e imaginava uma manada de búfalos caminhando em um pasto verde e limpo, comecei um contato com uma das meninas do grupo, ao final da corrida, começamos a dançar. Enquanto dançávamos o seu sorriso me lembrava de



um momento muito alegre em uma afoxé em João Pessoa - estava com a minha namorada e naquele momento não sabia realmente como fazer nenhum passo de orixá, aos poucos ela ia me ensinando e então começava a dançar com alguns passos simples do afoxé - seguimos dançando por um logo período e depois voltei a correr e a dançar o meu "samba de crioulo doido" pelo espaço.

**Wasilkowski:** ok, siga assim e encontre um final.

Escutei de longe a indicação de Wasilkowski e fui ralentando os passos até parar os movimentos por completo.

**Wasilkowski:** Sim, Sonhador, você estava na direção certa, sabe por que? Porque você reagia, porque você não calculava os seus movimentos, as suas ações. Agora bastante cuidado: seu comportamento era vivo e orgânico, porém ligeiramente histérico, não vá por aí, você fazia muitos movimentos com a periferia do seu corpo, não diria que estava agindo somente com a periferia do seu corpo porque conseguir ver o engajamento em sua espinha vertebral, todavia esses micro movimentos somente com os braços e pernas, podem eventualmente se cristalizar em um forma vazia e sem sentido, não desperdice seus estímulos, saiba jogar com eles, se alguma coisa lhe puxa para baixo vá adiante, para baixo, mais profundo. Não exploda em uma vastidão de movimentos pequenos e histéricos, de alguma forma, use o exercício para alongar alguma coisa dentro de você, alguma coisa mais profunda. Uma fogueira se faz com pequenas faíscas, mas apenas com pequenas faíscas avulsas não se é possível fazer uma fogueira, alimente o seu fogo interior não deixe que ele espirre

para fora como óleo quente. Dá próxima vez busque sempre por algo mais profundo e mais preciso. Evite generalizações.

**Sonhador:** Wasilkowski, poderia me tirar uma dúvida sobre o que fizemos mais cedo?

**Wasilkowski:** Posso tentar. O que é?

**Sonhador:** Generalizações, você disse que deveria evitar generalizações, eu não entendo o que quer dizer com isso?

**Wasilkowski:** Bem... isto está relacionado com o que Stanislávski costumava dizer sobre o trabalho com ações físicas, se por exemplo um ator vai interpretar Romeo em cena, este ator não deve procurar por uma sequência de gestos que demonstrem que está apaixonado, mas por alguma coisa precisa dentro de si.

**Sonhador:** Não entendo.

**Wasilkowski:** No seu contato com Valeria existia algo vivo, seu corpo reagia a o que ela fazia, agora se estivéssemos trabalhando em cima de uma improvisação você deveria ser capaz de repetir a mesma coisa que antes, se naquele momento vocês estavam dançando, onde estavam dançando? Com quem você dançava? Para quem ou porque dançava? Se estava dançando em um lugar aberto, muito bem, isto é totalmente diferente do que se, por acaso, estivesse dançando em um ambiente fechado, se por acaso estivesse dançando com alguém quando tinha 5 anos de idade é diferente de dançar na idade que tem hoje. O que eu quis dizer é para buscar por ações precisas e não deixar que seu corpo siga por um conjunto de movimentos vazios e sem sentido, algo sem precisão alguma, algo arbitrário, em geral. Caso

seguíssemos trabalhando sobre o contato que vocês tiveram, vocês deveriam reencontrar exatamente as ações do que faziam, deveriam ficar atentos para que tudo o que construíram não se transfigurasse em um conjunto de gestos que tentassem demonstrar as emoções do momento vivido. O que é a diferença entre um gesto e uma ação? ou como saber se está indo na direção certa? No seu caso você deve ficar atento com os movimentos periféricos do seu corpo, por muitas vezes você quase chegou a perder totalmente a conexão do que se passava no seu interior, o gesto é uma ação periférica e em dadas ocasiões você reagia principalmente com a periferia do seu corpo, numa série de movimentos rápidos e estanques, como se estivesse em um comportamento em staccato. Os gestos ao contrário das ações, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. Ações por sua vez, estão relacionadas a algo preciso e que acontece no interior do corpo, ações estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo, os estímulos partem da coluna vertebral e se alongam até a extremidade do corpo. Da próxima vez procure por algo mais profundo e fique atento ao comportamento em staccato.

Não cheguei a compreender completamente o que Wasilkowski quis dizer com não generalizar as ações, mas ficou claro a distinção entre uma ação e um gesto. Bom pelo menos do ponto de vista teórico e exterior, ações nasciam da coluna em direção a periferia do corpo, e os gestos partiam somente da periferia do corpo.

De alguma forma ao final do sexto dia de trabalho anunciaram os nomes daqueles que participariam do projeto e que seguiriam trabalhando com Pawell e Wasilkowski nos próximos dias, meses e anos. Para a minha surpresa fui convidado

a integrar a equipe do *Dinamika* junto com outros 14 atores de diferentes países: Alemanha, Iraque, Ucrânia, Estados-Unidos, Espanha, Itália e os outros restantes, Poloneses.

Ao longo de quase um ano de projeto no que diz respeito ao trabalho musical e vocal, nos dedicamos a aprendizagem de alguns cânticos tradicionais de origem ucraniana e armênic. Trabalhamos com esses cânticos específicos, pois Passini acreditava que essas duas culturas preservam algo muito significativo para o teatro. Seja pela letra das canções, pelo seu significado ou pelo aspecto físico de sua sonoridade.

Quando Artaud escreve o livro “O Teatro e Seu Duplo” ele dedica algumas páginas referindo-se sobre a fala do ator, na sua percepção o teatro se consolidava pela cena, pelo o que acontecia no palco. Neste caso, Artaud não estava interessado na enunciação do sentido textual, seu objetivo com as palavras, consistia em encontrar a sua contraparte sonora, no seu aspecto vibratório físico, rítmico e musical. Roberto Camargo diz:

Artaud não buscava recriar no palco uma “paisagem auditiva” com base na imitação da realidade. Para ele, o teatro deveria explorar o aspecto físico do som, as suas vibrações, seu poder de agir diretamente sobre a sensibilidade e os nervos do espectador. Sua concepção sobre o elemento sonoro, portanto, estava voltada, principalmente, para os sentidos. As palavras teriam valor não exatamente pelo seu significado, mas antes pela sua contraparte sonora [...] independentemente de sua representação simbólica. A emissão vocal transforma-se num instrumento musical, num veículo de energia sonora. (CAMARGO, 2001, p.34).

No contexto do *Dynamika Metamorfozy*, quando Passini se refere ao aspecto físico da sonoridade dos cânticos ucranianos e armênicos, acredito que esteja ele

partilhando a opinião de Artaud sobre a valorização da materialidade física do som. A fala, a música ou qualquer outro elemento que emita som, é capaz de produzir uma onda sonora que se propaga pelo espaço. Segundo Passini, os cânticos são importantes, pois preservam na sua tradição uma qualidade rara de emissão. Geralmente os cânticos estão ligados com atividades coletivas, sejam elas de cunho religioso ou folclórico. As pessoas quando se uniam para cantar essas canções não apenas se uniam para cantar alguma coisa, elas partilhavam uma experiência em conjunto. Seja em uma atividade de trabalho coletivo ou em um cerimonial religioso, o cântico era utilizado como uma ferramenta de comunicação dos sentidos. Uma maneira de conectar a todos em um mesmo foco/objetivo.

O trabalho com os cânticos ucranianos e armênicos nos permitia conhecer melodias e emissões sonoras às quais não estávamos habituados a ouvir cotidianamente.

**Passine:** estou convencido que o impacto dessas melodias, vamos dizer "extra cotidianas", encontradas nos cantos em que estamos trabalhando intensificam a troca de sentidos entre os próprios atores e consequentemente na conexão com o público. É uma oportunidade de expansão da percepção dos atores ao realizarem determinada ação em conjunto e do espectador ao observar o que está sendo desenvolvido no palco.

O trabalho musical no *Dinamika* também estava centrado nas composições rítmicas com os fragmentos dos textos dramáticos escritos em grego.

**Passini:** Vejam bem, assim como nos cânticos ucranianos e armênicos, existe uma qualidade rara de emissão, no caso específico do coro grego. Esta qualidade rara de emissão está centrada no ritmo, o ritmo no coro grego é a peça chave para a

conexão dos sentidos. O ritmo que estamos trabalhando - que por sinal assemelha-se ao que hoje se entende pelo ritmo do flamenco - exerce um movimento continuo de puxar e empurrar, ele sempre está em um movimento que não é estável, ora ralenta e ora acelera, seria como a situação de um barco no mar, o barco está a serviço das ondas, você pode até decidir a direção na qual deseja ir, mas é o movimento das ondas e do ar que farão você chegar a algum lugar. A voz individual do ator é como o barco, ele possui uma relação ou sensação particular com o texto, mas é a estrutura rítmica de todas as vozes que vão dar suporte para que essa relação não se torne algo privado e sem comunicação, o ritmo é o ponto de contato para que todas as associações individuais ganhem expansão e emitam uma mensagem coletiva para o espectador.

**Sonhador:** Por muitas vezes seja através do trabalho com os cantos armênicos e ucranianos, ou pelas composições rítmicas com os textos gregos, o aspecto sonoro presente em ambos os materiais, pareciam organizar as situações e o espaço cênico em que estávamos trabalhando. Como uma bússola ou um ponto de orientação, assim que começávamos a cantar ou a falar o texto assumíamos involuntariamente um forma em coletivo pelo espaço, as vezes nos agrupávamos em pequenos núcleos ou nos colocávamos todos juntos como se fossemos fazer alguma atividade em conjunto. Na minha imaginação me parecia que estávamos nos preparando para semear alguma terra ou mesmo amassar um monte de uvas com os pés, por mais que não tenha nunca realizado nenhuma dessas atividades esta era exatamente a imagem que surgia na minha cabeça.

Ao se falar do trabalho e treinamento físico presente no contexto do *Dynamika*, Pawell costumava dizer que o trabalho corporal é totalmente voltado para a busca pessoal do interprete, os exercícios físicos muitas vezes liderados por Przemysław Wasilkowski possuem o objetivo de fazer com que o corpo em atividade, associado à imaginação, nos indique caminhos para outros níveis de existência. O trabalho corporal neste sentido jamais deve ser feito como um exercício exclusivo de condicionamento físico. Ele é psicofísico e é necessário prestar muita atenção nos detalhes da imaginação.

**Passini:** Detalhes são difíceis de conquistar, na verdade é uma das mais exaustivas atividades de treinamento para um ator, é um pesadelo. Lembrem-se: o treinamento que vocês fazem é realizado como uma mola propulsora direcionada para a improvisação. Agora, como isso funciona? Se em uma orquestra você tem tambores, clarinetes e violinos, você pode fazer música com todos estes instrumentos. Contudo, por alguma razão, tocar o tambor é mais fácil, ao contrário de tocar o violino, não se trata de uma discussão sobre qual música é a melhor, mas isso é realmente difícil, é um método difícil... De alguma forma o som do violino não é um som comum, não é algo que você possa escutar no dia a dia, é um nível diferente de existência. A ideia é a seguinte, se conseguimos chegar a um nível diferente da existência cotidiana significa que o público ao testemunhar determinada ação também é levado para um nível diferente de recepção. Estar em um nível diferente de existência, significa estar aberto. Literalmente falando, o corpo se expande e com isso também a percepção de todos os sentidos.

**Sonhador:** Existem muitas maneiras de se lidar com a improvisação, às vezes ela parte de um texto ou de um roteiro de situações, assim como faziam os cômicos *dell'arte*. No caso específico do *Dynamika Metamorfozy*, a improvisação se dava pela via de um "poder liberador do corpo e da criatividade espontânea" (PAVIS, 2008, p.205). Quando o corpo está trabalhando em equilíbrio com a mente, e não a mente definindo as ações do corpo, ele se encontra "desperto" e "falante" não por um sentido psicológico, mas instintivo. A mente precisa aprender a não indicar as ações do corpo, mas a escutá-lo.

A mente pronta e aberta ao diálogo com o corpo deve então perceber os impulsos, a direção que ele está tomando. O corpo por natureza já sabe como agir, ele não precisa passar por um processo de racionalização. Em uma situação de grande adrenalina, como quando levamos um susto, ou quando tropeçamos em algo e imediatamente tentamos retomar o equilíbrio para não cairmos no chão, o corpo age e então a mente entende o processo e não o contrário.

Geralmente quando um ator improvisa apenas com a sua mente, ele tende a ir em direção de uma experiência emocional. Stanislávski quando dirigia seus atores no Teatro de Arte de Moscou, os aconselhava a jamais se fixar nos sentimentos, pois seriam impalpáveis.

**Wasilkowski:** Sonhador, cuidado! é muito perigoso ir em direção às emoções, um ator não possui controle absoluto sobre elas, na verdade, ele pode até conseguir realizar uma excelente improvisação, mas ao tentar repeti-la será um desastre



**Sonhador:** A improvisação deve ser espontânea e por meio dos impulsos do corpo. Uma improvisação "emocional" pode até dar certo no calor de sua criação, os sentimentos são generalizados e "em geral - disse Stanislávski - é o inimigo da arte" (MOORE apud RICHARDS, 2012, p.15). É raro existir uma peça cujo objetivo tenda para uma única apresentação, geralmente os espetáculos são apresentados e reapresentados inúmeras vezes, neste caso a improvisação "emocional" não irá ajudar o ator em seu ofício. O trabalho e o autoconhecimento corporal do ator o ajuda a tomar consciência de suas potencialidades expressivas e, assim como ocorria no processo metodológico do Dynamika, pode ser o princípio do ato criativo.

Boa parte do treinamento físico guiado por Wasilkowski tratava-se justamente por essa busca de entendimento do próprio corpo, como apaziguar a mente, como fazer com que o corpo seguisse seu fluxo interno sem bloqueio algum.

Desde o início da nossa primeira sessão de dez dias de trabalho, realizávamos uma atividade diária a qual chamamos de "Training" (treinamento), trata-se de um exercício cujos objetivos principais são intensificar a atenção do grupo como um todo e reduzir a manipulação racional da mente. A lógica do "Training" é muito parecida com a do "Watching" (atividade presente na época em que Grotowski trabalhou com o seu grupo de investigações no Objective Drama Program na Universidade da Califórnia - EUA) descrita abaixo por Richards:

O "Watching" era como um longo jogo de "siga o líder". Tinha uma estrutura de sequências simples que eram precisas e flexíveis ao mesmo tempo, como se fossem jogos físicos, e era

conduzido por uma única pessoa. Todos os outros participantes tinham que seguir o tempo do líder, mas cada um a partir de sua corrente individual. Tudo tinha que acontecer em silêncio sem sons vindos do chão ou da respiração. (RICHARDS, 2012, p.62).

O "Training" segue essa mesma ordem, uma espécie de jogo físico de "siga o líder", onde uma pessoa lidera toda a "brincadeira" e o resto do grupo deve-se manter atento à proposta de ritmo desse líder, logo, o grupo deve seguir o ritmo proposto, mas cada um mantendo a sua "corrente individual" (a sua maneira particular de agir, de se mover), tomando cuidado para se evitar os barulhos causados pela respiração excessiva e pelos sons produzidos com o impacto dos pés no chão.

O "Training" possuía duas estruturas precisas e flexíveis. Sendo que uma é mais curta, já na outra havia uma quantidade superior de elementos fixos. Ambas eram utilizadas com o mesmo propósito e a opção entre a realização de uma ou de outra, dependia da variação do tempo disponível para prática do exercício.

#### TRAINING ESTRUTURA 1

- 1.Distribuição pelo espaço
- 2.Dança individual fixa em um único ponto espacial
- 3.Troca de contato entre três colegas diferentes
- 4.Primeiro exercício individual
- 5.Distribuição pelo espaço
- 6.Segundo exercício individual

- 7.Distribuição pelo espaço
- 8.Terceiro exercício individual
- 9.Distribuição pelo espaço
- 10.Quarto exercício individual
- 11.Distribuição pelo espaço (ápice de intensidade rítmica gerada pelo líder)
- 12.Parada súbita
- 13.Improvisação

## TRAINING ESTRUTURA 2

- Distribuição pelo espaço
  - Livre contato
  - Distribuição pelo espaço (ápice de intensidade rítmica gerada pelo líder)
  - Distribuição pelo espaço (decadência rítmica gerada pelo líder até a finalização do exercício)
- Obs: em alguns casos a improvisação também estava presente como elemento final dessa estrutura. Contudo sua indicação era dada somente pelo comando de Wasilkowski.

Por que utilizamos o termo estrutura nessa situação? E o que significa precisão e flexibilidade nesse caso? Aqui o termo estrutura não diz respeito à constituição da partitura de ações de uma personagem, sua função está sujeita a um caráter de organização. Nomeamos de estrutura, pois existe dentro da lógica do

exercício um início, um desenvolvimento e um fim; um caminho ou série de pontos a serem percorridos. Neste sentido, a "precisão" está associada àqueles pontos ou elementos já previstos na composição da estrutura, por exemplo: a distribuição pelo espaço, exercícios individuais etc. Já a flexibilidade diz respeito à forma ou abordagem do líder: é ele quem propõe o ritmo de cada elemento e da sua respectiva transição, além disso, o sentido de flexibilidade também está presente no contato direto entre o líder e algum outro membro do grupo, por ser algo que surge espontaneamente, tanto pode ou não ocorrer.

Cabe indicar a descrição de cada um dos elementos presentes na estrutura do Training:

- Distribuição do espaço

Aqui o líder, ao iniciar ou retomar a sua movimentação, deve se deslocar por todas as extremidades do espaço físico delimitado para a prática do exercício. O líder deve tomar cuidado para não seguir um caminho constante e tanto ele quanto o grupo devem balancear todo o espaço físico, preenchendo os espaços vazios e evitando o choque entre si. Todos devem estar atentos aos barulhos, procurando realizar o exercício de maneira silenciosa.

- Dança individual fixa em um único ponto espacial

Como o próprio nome sugere uma forma particular de dançar (dançar aqui significa mexer o corpo, transitar por diferentes níveis e formas) sem deslocamento espacial. Contudo todos devem estar atentos e em sintonia com o ritmo proposto pelo líder.

- Exercícios individuais

Exercícios específicos desenvolvidos para cada pessoa, seu objetivo visa fortalecer ou melhorar a dinâmica nas partes do corpo que apresentam alguma fraqueza, dificuldade ou bloqueio. A partir do "fortalecimento" de determinada área o corpo, este estará aberto a novas possibilidades motoras e expressivas.

- Contato

O contato ou contato direto é quando o líder e um membro do grupo se entreolham e a partir daí se inicia o processo de uma "dança conjunta", isso é um jogo de perguntas e respostas corporais, onde não se cabe o contato físico. Ambos os envolvidos nesse processo devem ficar atentos para responder prontamente aos impulsos emitidos pelo companheiro. Quanto aos de fora, estes devem ainda permanecer atentos e sincronizados com o ritmo do líder e com o espaço, evitando bloquear ou dificultar o processo de contato daqueles que estejam envolvidos nessa "dança conjunta".

- Ápice e decadência rítmica

Wasilkowski costumava citar o exemplo de um avião para indicar a maneira de como devemos nos comportar frente à dinâmica rítmica do exercício. Segundo ele é bom evitar movimentações em estacado, pois não ajudam o corpo a se abrir, literalmente a se alongar, outra razão, pois dificultam os outros a acharem a precisão rítmica do líder.

**Wasilkowski:** Tudo na vida têm o seu tempo individual e sua própria dinâmica, tirem seu tempo! Um avião não se move diretamente para cima, ele ganha altitude à medida que se desloca lentamente para frente.

Deveríamos começar com calma e paciência tentando abrir os sentidos para perceber os estímulos do corpo, quando o corpo começa a seguir uma dinâmica própria, deveríamos ficar atentos para deixá-lo fluir e se desenvolver, chegando a um ápice de intensidade rítmica (isso diz respeito tanto à velocidade quanto a qualidade do movimento, não adianta nada realizar passos rápidos com pesos de elefantes.). No final os próprios estímulos corporais começariam a reduzir a intensidade ralentando o ritmo até chegar ao cabo do exercício.

- Parada súbita

A parada súbita a princípio pode parecer uma contradição em relação ao elemento anterior, interrompe-se o processo quando o corpo chega ao seu ápice rítmico. Não se trata aqui de uma interrupção formal ou arbitrária, o objetivo é reter todo o ápice rítmico no interior do corpo por breves instantes e utilizá-lo de mola propulsora para a improvisação.

- Improvisação

Um dos objetivos secundários do "Training" visava chegar ao terreno da improvisação. O que seria improvisação neste contexto? E como administrá-la? A improvisação aqui está entendida como um ato espontâneo que surge a partir dos estímulos; dos impulsos corporais do ator. Ao improvisar o ator precisa estar vigilante e responder com prontidão ao que o corpo está tentando lhe transmitir, a

improvisação deve também desapegar de qualquer tipo de emoção forçada. Geralmente devido à lógica mental, atores tentam explicar ao espectador cada detalhe de suas ações, ou por vezes os atores acham que o labor consiste em levar para a cena emoções impactantes. Na vida as emoções não surgem de um ato mecânico (quero estar triste e fico triste) elas apenas aparecem e vão embora, no palco não podia ser diferente. Uma improvisação emocional pode gerar resultados interessantes para a composição de um terreno melodramático e exagerado. Mas, ao contrário, o "bombear" de emoções pode distanciar um ator da percepção dos seus estímulos corporais, pode afastá-lo das suas associações, levando-o à exploração de gestos gerais e estereotipados, isto é, gestos convencionados e facilmente identificáveis, em outras palavras, clichês.

Durante a realização do "Training" Przemysław Wasilkowski nos alertava constantemente sobre aspectos cruciais para o desenvolvimento dessa prática. Segundo ele o exercício como um todo (incluindo cada componente de ambas as estruturas citadas) foi criado exclusivamente para auxiliar no aprendizado técnico do ator, ou seja, por mais que na lógica do "Training" o trabalho seja extremamente físico, jamais poderíamos realizá-lo de maneira mecânica, apenas como uma atividade de fortalecimento e alongamento muscular ou aeróbica, mesmo que em alguns elementos, como é o caso dos "exercícios individuais", o aprimoramento da musculatura física do ator estivesse realçada como um objetivo a ser cumprido, não poderíamos fazê-lo da mesma maneira, por exemplo, de uma atividade de academia, fitness ou fisiculturismo. Por se tratar de uma atividade feita para atores, algo

diferente deveria estar presente na execução do exercício, Waskowski nos alertava para o uso constante da imaginação.

**Waskowski:** Prestem atenção! essa não é uma prática para fisiculturistas, vocês jamais devem realizá-la de maneira arbitrária ou estética. Existe um objetivo; uma busca pessoal... O exercício não é físico, ele é psicofísico. O que isto significa? Usem a imaginação de vocês, sigam seus impulsos, construam suas associações. Sonhador, desta vez você estava empurrando o seu corpo, você não estava de fato realizando nada, o exercício era puramente físico; no que você pensava?

Não cheguei a lhe responder nada, mas no instante em que Waskowski levava a xícara de café para sua boca e então continuasse a falar, foi como se estivesse lendo meu pensamento.

**Waskowski:** Tenho absoluta certeza que você estava ocupando sua mente dizendo a si mesmo que não conseguiria terminar com o exercício ou que estava muito difícil de ser realizado. Não vá por aí, use a sua imaginação, não se trata de fazer e mostrar que está fazendo pra valer, busque por algo ainda desconhecido, vá com desejo. Eu não entendo, vocês parecem não possuir desejo... Quando era mais novo mexia como se fosse um cervo saltitante, eu mal vejo vocês saírem do chão, não fiquem nos mesmos hábitos, não matem o tempo de vocês, busquem por algo ainda desconhecido. Com o corpo, com as associações, com as memórias de vocês. Eu repito: não é um exercício para fisiculturistas! E sim para Atores! Vocês fazem os exercícios como se já o conhecessem, o que há então para ser descoberto? Não racionalizem sobre o que vocês fazem, busquem viver um processo vivo.



Meses depois desta fala de Wasilkowski, encontrei no livro "Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas" de Thomas Richards o seguinte trecho:

Vivemos numa época em que nossa vida interior é dominada pela mente discursiva. Essa parte da mente [...] empacota o mundo e o envolve como se ele fosse "entendido". [...] Como essa parte da mente comanda nossa formação interior, à medida que crescemos a vida perde seu sabor. Nossas experiências vão se tornando cada vez mais rasas, e deixamos de perceber as "coisas" diretamente, como fazem as crianças, para percebê-las como se fossem signos de um catálogo que já nos é familiar. O "desconhecido", então reduzido e petrificado, passa a ser o "conhecido". (2012, p. 4).

Essa mente discursiva citada por Richards, cria no indivíduo uma espécie de filtro que separa/transforma um processo vivo e espontâneo em algo sintético e racional, na tentativa de se esclarecer tudo a racionalização mental faz com que fiquemos apenas nos limites do "entendível" pela mente discursiva, o experimentar ou o "viver" um acontecimento quase não existe, apenas de forma reduzida; logo, a criação de rótulos e sinais. Afastando-nos de um "fazer" e nos inserindo apenas no território do "entendível" racional.

No início da descrição do "Training" indiquei dois objetivos cruciais presentes na lógica do exercício: intensificar a atenção do grupo como um todo e reduzir a manipulação racional da mente. Ambos os objetivos são trabalhados concomitantemente, e quando nós falamos "reduzir a manipulação racional da mente", significa estar atento, com todos os sentidos abertos. Estar atento implica tanto em observar o espaço, os colegas de trabalho e os sons do ambiente, quanto estar atento ao seu próprio corpo, observar o que ele está comunicando, tentar

responder aos estímulos dos movimentos internos e externos. O corpo não está a serviço da mente e nem o contrário, a mente e o corpo devem atingir um equilíbrio, contudo a mente deve aprender a escutar e a perceber as ações do corpo.

Certa vez em uma de nossas sessões de Training Wasilkowski comentou algo sobre a questão de "fazer"; de "agir" e da contribuição positiva da mente, auxiliando no processo de expansão da imaginação do ator.

**Wailkowski:** Um cachorro é orgânico porque ele age, ela não pensa para depois agir, suas ações são rápidas e precisas. O animal consegue ser orgânico e agir prontamente, pois está a todo instante atento, seus sentidos estão abertos, ele escuta e ele observa. Porque a criança não se cansa tão fácil? Por que tudo parece ser tão menos perigoso ou simples quando se é criança? Em primeiro lugar porque ela age, em segundo por causa da sua imaginação. Uma criança pode pular e correr por um longo tempo e não se cansar, sua mente está constantemente fantasiando descobrindo possibilidades para enriquecer o jogo ou a brincadeira.

O "Training" pode ser visto como um jogo físico entre um grupo de atores, a imaginação aparece quando os atores realmente começam a "brincar" com as propostas do líder, no entanto essa brincadeira possui um objetivo e uma necessidade, os atores não podem se esquecer da tarefa de administrar o equilíbrio entre a mente e o corpo, o que implica em agir a partir da percepção dos seus próprios estímulos. Constantemente falo da importância de ficar atento, de abrir os sentidos para perceber os estímulos internos e externos. Mas o que vem a ser esse processo que estou falando? Como observado na citação de Thomas Richards,

vivemos em uma época onde a racionalização da mente discursiva está constantemente presente, o que nos afasta de "viver" algo para "entender", ou transmitir uma noção superficial de entendimento sobre dada experiência.

A racionalização mental produz em um ator a necessidade de justificar cada uma de suas ações em cena, ou, por vezes, gera em seu trabalho uma preocupação em intensificar as emoções para transmitir ao espectador alguma mensagem específica. Isso gera um afastamento dos impulsos, da organicidade de suas ações, tudo é premeditado, não existe um agir, apenas muito planejamento e execução de sinais ou rótulos. Wasilkowski diz que o caminho para quebrar essa racionalização mental parte do equilíbrio entre o corpo e a mente.

Através da observação de como Wasilkowski realizava o exercício ficava claro o exemplo de quando o exercício era feito de maneira orgânica e precisa. Quando Wasilkowski trabalhava, eu conseguia verificar através de sua movimentação um processo de equalização entre o corpo e a mente. Nenhuma parte estava assumindo maior controle do que a outra. Quando Wasilkowski fazia o exercício ficava de fato nítido que sua mente não tentava dirigir as ações do corpo, contudo ela não deixava de estar consciente de cada movimentação, a sua mente trabalhava em conjunto com o corpo, observando as suas ações e reações, e através da percepção dos estímulos corporais a mente dele passava a auxiliar a dinâmica do corpo com a imaginação, ela não interrompia o movimento espontâneo do corpo, mas incentiva o corpo a agir.

Logo no início das primeiras sessões deixava meu corpo fluir e acabava me esquecendo de olhar para os outros e me desconectava do todo. Depois passei a tentar domesticar o corpo o que me levou a uma movimentação totalmente racional. Ao final dos exercícios, Wasilkowski me apresentava uma lista oral de sintomas da minha falta de precisão e atenção, sintomas que poderiam ser vistos exteriormente e que deveria corrigi-los na próxima tentativa, mas nada deveria ser fixado como uma obrigação, com um peso moralizante. Tratava-se de indicações às quais deveria ficar ciente, deveria corrigi-las tomando o meu próprio tempo e apenas durante a prática do exercício, não deveria levá-las para um campo reflexivo ou, ao realizar o exercício, ficaria concentrado em solucionar os ditos "pontos defeituosos" e me afastaria dos seus objetivos cruciais. Apesar de Wasilkowski ter me alertado para não dar às suas indicações um peso moralizante, procurava resolver as suas indicações como verdadeiros problemas de álgebra, tentava resolvê-las como se fosse uma lista de coisas defeituosas, buscava por uma aprovação ou resposta assertiva a respeito do meu trabalho. Quanto mais fazia o exercício pensando no que fazer para solucionar problemas indicados por Wasilkowski, mais me afastava de uma busca pessoal ativa.

**Wasilkowski:** Sonhador por que você não desiste? Acho que você deveria desistir de ser um bom aluno, ou um bom ator? Veja você busca ser um bom aluno, mas nada disso vai te levar a lugar algum. É Preciso que desista ou me mate de alguma forma, de todos os pupilos de Stanislávski o pior deles foi aquele que seguiu,

na minha opinião, o mais distante possível, veja como Meyerhold foi longe. Não seja um bom aluno, desista!

Apesar de duras as palavras de Wasilkowski, tentei ao máximo começar a escutar meu corpo, os colegas e o espaço, às vezes entrava em um universo particular e me esquecia do todo, em outras situações caminhava na direção de uma expressão emocional das minhas ações. Nada fazia muito sentido, tudo parecia uma grande contradição, como deixar o corpo livre e ao mesmo tempo observar e ficar atento a essa dinâmica própria? Estava muito ansioso e desejava aprender logo essa habilidade técnica. Quando Wasilkowski liderava o "Training" eu ficava ainda mais incrédulo, pois tudo o que ele dizia e corrigia parecia funcionar no corpo dele, pois seus movimentos eram precisos, silenciosos e orgânicos. Eu não conseguia parar de olhar para as ações dele, mesmo em algumas movimentações que pareciam muito singelas existia ali alguma força, algo como um ímã que puxava a minha atenção. Acredito que o problema estava aí, de minha parte existia muito "querer" e pouco "fazer".

Algumas vezes consegui experimentar essa sensação do corpo livre e espontâneo, mas eram breves ocasiões, demorava uma eternidade para chegar a um instante de livre espontaneidade do corpo e quando chegava durava muito pouco, pois a mente já tentava bloquear e controlar cada ação do corpo.

**Wasilkowski:** Sonhador, você deve procurar se colocar em situações mais difíceis, por muitas vezes, você repete o mesmo padrão de movimentos que você já conhece. Geralmente o seu corpo está constantemente leve e saltitante o que é bom,

mas você precisa ir além desse padrão, desse modo automático de se comportar. No seu caso, se você realmente quiser procurar por uma precisão mais apurada você deve manter seu corpo em contato com o chão, deve ir mais profundo e menos saltitante, deve ter mais peso. Procure direcionar os seus passos a uma caminhada com as pernas flexionadas, cuidado com os espasmos, procure por uma movimentação longa e contínua, e menos staccato, não controle o corpo, reaja às suas associações. Vá até o limite do que pensa ser capaz, o que implica em manter uma constante movimentação que lhe desafie, os pequenos saltos não lhe ajudam! Mude sua conduta e cuidado pois você pode estar indo em direção a um comportamento diletante, pois quando você começa a escutar os estímulos corporais, quando seu corpo começa a lhe desafiar em posições as quais não está acostumado, você ignora o seu processo e retorna a movimentação saltitada. Sua mente não está satisfeita, ela não consegue tolerar um processo vivo e assim que este processo começava a surgir sua mente tentava restaurar o controle da situação, algo como se uma voz interna lhe dissesse "faça isto, não por aqui não, vá por este lado, será que agora estou fazendo certo, talvez? Não. Não estou". Não escute esta voz, siga adiante e não mude, vá até o final.

Sinceramente, não conseguia entender por que Przemysław Wasilkowski dizia que estava indo em direção a um comportamento diletante, estava me esforçando, tentava corrigir tudo o que ele dizia e sempre escutava suas indicações com bastante atenção. Só depois fui entender que o diletantismo está além de uma fronteira ética ou filosófica. Estava me esforçando por que achava que era certo,

pois achava que deveria ser disciplinado, não por que precisava ter disciplina para descobrir novos caminhos para o meu próprio processo de aprendizagem, tentava corrigir meus erros na esperança de ter alguém para dizer "isso, você está no caminho certo". Por vezes tinha medo de errar, pois achava que estava me distanciando do aprendizado técnico, contudo Wasilkowski já havia me alertado para que eu não me focasse em meus erros e acertos, mas que utilizasse da prática do "Training" para investigar aspectos desconhecidos e não me fixasse na ideia de ser um "bom aluno" ou "bom ator". Era preciso que eu esquecesse a ideia de ter a obrigação de corrigir meus erros para uma pessoa em particular. O processo era meu, eu precisava reconhecer o que me impedia de evoluir e o que me ajudava. Eu precisava assumir de verdade as minhas escolhas.

Quando fazíamos o "Training" e eu continuava a me movimentar de maneira saltitada, ou quando bloqueava as ações naturais do corpo, Wasilkowski dirigia toda a sua atenção para a minha falta de atitude prática, dizia que eu estava de certa forma tentando reagir aos impulsos do corpo, mas que não constituía algo preciso, pois variava muito em uma situação de conforto e desconforto, ou seja, mantinha minhas pernas flexionadas colocadas em uma situação difícil, mas de uma hora para outra voltava a saltitar e então repetia o que tinha feito anteriormente. Portanto, eu não estava enfrentando de fato os meus limites e não assumia minhas escolhas, mantinha meu comportamento focado na experimentação de novas sensações e não investigava; não me aprofundava em nada específico, e isso é uma característica do diletantismo. O diletante trabalha sempre ao do lado, ou seja, a cada novo elemento

que surge o diletante abandona o anterior, ele jamais se fixa em algo específico, ele não vai em direção a uma profundidade, sempre se mantém a um nível de entendimento e descoberta superficial.

Aprender a reduzir a manipulação racional da mente é uma tarefa que demanda tempo e esforço. Przemysław Wasilkowski dedicou cinco anos de sua vida as pesquisas na arte como veículo do *Workcenter* em Pontedera, quase todos os dias ele realizava exercícios similares aos do "Training" do *Dynamika Metamorfozy*. Acredito que ainda não desenvolvi o conhecimento prático suficiente para conseguir driblar, por completo, os efeitos dessa manipulação mental. Na verdade creio que essa seja uma luta diária, uma atitude que se deve manter e se conquistar em experiência, durante o trabalho na sala de ensaios. Percebo que existe algo muito sincero e crível no desenvolvimento constante da prática do "Training".

Em Dezembro de 2012 pouco antes de entrarmos para o nosso recesso de inverno, tivemos junto com Wasilkowski um encontro ligeiramente diferente dos demais encontros de trabalho. Neste dia em particular estava nevando muito, lembro de ter saído de casa por volta de 8 horas da manhã, para ir em direção a base do instituto situada em Na Grobli - este edifício ficava acerca de 40 minutos de onde morava, o prédio que outrora estava a serviço de um clube de remo fundado em 1878 fora restaurado em 2008 e estava a serviço do Instituto para abrigar diversos projetos e iniciativas artísticas e culturais. O caminho até Na Grobli era muito interessante, pois a medida que eu ia distanciando do centro da cidade, conseguia observar o quão silencioso era caminhar sozinho pelas ruas da cidade, não



conseguia escutar absolutamente nada, além de minhas pegadas e dos meus próprios pensamentos. A natureza do local parecia que havia sumido, nada de pinheiros e árvores verdes que coloriam o verão ou mesmo o outono com uma folhagem alaranjada, apenas o branco da neve, até mesmo o céu parecia se contaminar pelo branco total da neve. O sol sumia por completo e ao invés de um céu de nuvens brancas, o céu era totalmente cinza. "Será que existe vida, por debaixo de tanta neve?", era uma pergunta que eu me fazia constantemente.

Neste dia a sessão de *Training* não estava indo muito bem, nada estava funcionando realmente, fazíamos muito barulho, não estávamos atentos ao espaço, aos outros colegas e, por várias vezes, Wasilkowski nos interrompia com uma série de indicações ou para nos perguntar aonde estávamos com nossas cabeças, pois era como se estivéssemos cortados do mundo ao nosso redor.

**Wasilkowski:** Não sei o que se passa hoje com vocês. Vejam, vocês já trabalharam todos juntos em um espaço bem menor que este e agora, em um espaço maior, mal conseguem dar uma meia dúzia de passos sem se chocarem. Lembrem-se de que não estão sozinhos, mas também não se esqueçam de seguir as associações de vocês, busquem por algo dentro de vocês, e vão mais profundo nisso.

Por mais que tentássemos nos esforçar para cumprir o que Wasilkowski nos indicava, nada de fato funcionava. Às vezes não fazíamos a proeza de nos chocar, mas imediatamente estrávamos em um jeito de nos movimentarmos totalmente ensimesmados e levemente histéricos.

**Wasilkowski:** Colegas escutem não vão por aí. Não funciona. Busquem com o corpo e com a memória e as associações de vocês...

Por mais que tentasse ele parecia não conseguir traduzir em palavras exatamente o que estava querendo nos dizer. Imediatamente após a sua última fala ele pegou sua cadeira e a posicionou mais ou menos perto do centro da sala, observou se todos conseguiam lhe ver, fechou os olhos, ficou em silêncio por um breve instante e então começou a cantar alguma coisa em polonês.

No princípio do seu canto tudo que eu conseguia ver era Wasilkowski sentado em uma cadeira cantarolando a mesma coisa bem baixinho e por repetida vezes. Mas na medida que ele seguia cantando, tanto o canto quanto sua voz começavam a mudar, junto com as mudanças vocais seu corpo parecia apresentar uma série de micro impulsos quase imperceptíveis que, de alguma forma parecia como se seu corpo tivesse em contato com uma corrente elétrica. Tudo em seu corpo vibrava, desde as pontas de seus pés até o topo da sua cabeça. Sua voz foi ganhando tamanho volume que as paredes pareciam vibrar, me lembrou muito do momento quando meditávamos com Passini, no entanto diferente de uma comunhão de vozes vibrando num mesmo som que explodia no espaço, era apenas Wasilkowski ali, sozinho.

Conforme seu canto ia tomando maior intensidade uma figura começava a imergir como se vestindo o corpo de Wasilkowski, sua voz mudara completamente. Wasilkowski foi se transformando na figura de um ancião. Na medida que o ancião continuava a contar sua história pelo canto, todo o ambiente parecia estar envolvido

com sua ação, por um lapso de segundo reparei que, de todos os colegas presentes, boa parte estava chorando compulsivamente e, os que não estavam, observavam Wasilkowski como se estivessem ouvindo algo muito difícil de escutar, como se uma triste notícia tivesse invadido o espaço. Percebi também que meu peito começou a vibrar como se alguém estivesse dando pequenas batidinhas na minha caixa torácica, e apesar de não entender quase nada de Polonês, parecia entender intuitivamente o que Wasilkowski/ancião estava dizendo, parecia intuir o que se passava naquele momento com ele.

E de repente ele parou de cantar e um silêncio vivo invadiu o espaço, as paredes pareciam ter dilatado, como se ainda estivessem em reverberação com o conto de Wasilkowski. Na verdade o silêncio parecia uma extensão de seu canto. Enquanto Wasilkowski permanecia na cadeira de olhos fechados e apenas respirando, comecei a ouvir o barulho de alguns insetos no jardim do lado de fora da sala de trabalho, e então a vida começou a brotar da neve através do cantar de uma colônia de cigarras.

Wasilkowski havia capturado minha atenção e com certeza fiquei com muita vontade de saber fazer o que ele havia feito, gostaria de conseguir realizar algo tão intenso como o que havia testemunhado, fui então atrás das fontes de Wasilkowski, fui procurar pelo Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera.

Em um de nossos últimos encontros ocorridos entre junho e julho de 2013, Przemysław Wasilkowski disse que todas as atividades que fazíamos com a

participação dele diziam respeito ao trabalho realizado dentro do projeto, e que deveríamos tomar cuidado com a reprodução arbitrária das mesmas.

**Wasilkowski:** Evitem usá-las em outras situações, é claro que não posso proibi-los de usarem o que aprendem comigo, mas caso isso venha a ocorrer, não usem o meu nome ou o nome de Grotowski para provarem a qualidade do trabalho de vocês. Falando de modo simples: caso façam o training (ou ensinem) em outros ambientes com outras pessoas, por favor, não digam que este é um treinamento de Grotowski que aprenderam comigo. Para aprendê-lo em um bom nível demanda-se muito tempo (como vocês mesmo sabem) e não estamos nem no fim e nem próximos desta estrada. Espero que entendam o porquê de meu recado. Estou apenas tentando preservar o legado de Grotowski. Fui ensinado a não causar mal-entendidos na cabeça das outras pessoas.

Chegamos ao fim desta parte da narrativa do Sonhador e o leitor pode estar se perguntando: TERMINOU O DINAMIKA e a gente não ouviu mais falar do primeiro objetivo, que era a reconstrução do repertório técnico dos atores gregos. Infelizmente meus caros, o Sonhador não pôde mais dar detalhes sobre este aspecto, pois o mesmo teve que se ausentar antecipadamente do projeto Dinamika da Metamorfozy antes do seu fim, devido a um corte de verba do Fundo de Cultura Polonês, o que acabou inviabilizando a permanência do Sonhador em Wroclaw.

### 3.2 ENCONTRO EM MINAS GERAIS: PERDIDO E CAPTURADO

Para a minha grande surpresa a primeira vez em que tive um contato mais próximo com trabalho realizado no Workcenter foi em terras brasileiras, mais precisamente no estado de Minas Gerais. No ano de 2012 enquanto estava no Brasil resolvendo algumas pendências burocráticas com a embaixada polonesa, o Workcenter veio até Minas Gerais para participar do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana. Naquele momento já estava começando os trabalhos junto ao *Dynamika* e achei que seria uma excelente oportunidade para conhecer um pouco sobre o Workcenter, uma vez que Wasilkowski estivera ali por cinco anos.

Durante o Festival os dois times de trabalho: Focus Resarch Group, cordenado por Thomas Richards e o *Open Program*, coordenado por Mario Biagini, apresentaram as obras *The Living Room*, *I Am America* e *Not History's Bones - A Poetry Concert* - a primeira sob a direção de Thomas Richards e realizada por Richards e os membros do Focus Resarch Group, já as duas últimas, dirigidas por Mario Biagini e realizada por Biagini e os membros do Open Program - além da exibição de materiais audiovisuais de outras obras do grupo realizadas no passado. Fora essas atividades, Mario Biagini junto com equipe do *Open Program*, realizaram uma atividade à parte da programação do festival: tratou-se de uma oficina/seleção de três dias em Belo Horizonte. De todas essas atividades estive presente nas

apresentações de *The Living Room* e *I'm America*, e também da oficina/seleção do *Open Program* em Belo Horizonte.

Quando fui para Minas Gerais, já imaginava que o trabalho poderia me afetar de alguma forma. Durante boa parte do meu tempo livre em Wrocław me dirigia ao acervo audiovisual sobre o trabalho de Grotowski junto ao Teatro Laboratório, ficava horas a fio trancado em uma salinha no último andar do prédio de Rynek, assistindo vídeos sobre treinamento físico e vocal, além de gravações de espetáculos. Os espetáculos de Grotowski já me chamavam bastante atenção nas gravações feitas em vídeo e ansiava por poder presenciar alguma coisa trabalhada por ele ao vivo.

Devido ao trabalho que havia iniciado com Wasilkowski, comecei a correr atrás de materiais que comentassem sobre o trabalho de Grotowski na arte como veículo ou sobre o *Workcenter*, a priori o que havia encontrado foi um artigo de Peter Brook sobre a arte como veículo e o livro de Thomas Richards: *Trabalhar com Grotowski Sobre as Ações Físicas*. Do pouco que tinha lido sobre o trabalho de Grotowski na arte como veículo, dizia a respeito do desinteresse de Grotowski com a produção de espetáculos. Na última fase do seu trabalho, Grotowski havia deixado de se preocupar com a criação de novos espetáculos, para então dirigir toda a sua atenção em uma busca sobre o trabalho interior do performer, utilizando a arte dramática como meio para desenvolver o trabalho vertical do performer sobre si mesmo. Tinha conhecimento também que nesse processo de pesquisa na arte como veículo, Thomas Richards teria se tornado seu colaborador essencial.

Com toda certeza sabia que se quisesse presenciar alguma criação de Grotowski em 2012 seria impossível, pois Grotowski já estava morto. Mas quem sabe através do trabalho de Richards, poderia testemunhar um vislumbre dos espetáculos que assistia apenas pelo computador.

Para a minha surpresa estava totalmente equivocado, pois quando testemunhei a apresentação de *The Living Room* e *I'm America*, não pude, a princípio, encontrar absolutamente nada do que esperava assistir enquanto uma obra "Grotowskiana". Ao testemunhar a criação de Richards, Biagini e seus colaboradores, a experiência foi de outra magnitude da qual imaginava. Senti-me perdido e ao mesmo tempo capturado, pois não sabia se o que presenciava era alguma forma de teatro exótico europeu ou um ritual. Os artistas não faziam nada de "espetacular" na verdade, tudo me parecia simples, a não ser pelo fato de cantarem com tamanha força que mal conseguia piscar os olhos. Suas vozes eram cheias de vida e pareciam vir de um tempo remoto. Ficava claro também que os cânticos, de certa forma, orientavam pequenas ações que eles realizavam entre si. Contudo, diferente do que havíamos trabalhado no *Dynamika* com os cantos Ucranianos e Armênicos, os cânticos mais do que orientar o espaço cênico, pareciam canalizar as ações internas daqueles artistas.

Notei uma forte presença do canto nas obras apresentadas pelo Wokcenter e naquele instante duas questões martelavam na minha cabeça: em primeiro lugar, fiquei bastante curioso sobre a maneira de cantar daqueles artistas, me perguntava qual a razão para que seu canto emitisse tanta intensidade e uma presença impactante? Por que e como eles conseguiam me afetar tanto? O que fazia com que

eu tivesse a minha atenção totalmente capturada? Em segundo lugar, tentava entender aonde estava Grotowski? Não conseguia identificar quase nada de semelhante das gravações que havia visto no Instituto.

Em Living Room éramos recebidos pelos artistas como se estivéssemos sendo acolhidos em suas casas, tinha inclusive comida sendo servida para todos os "visitantes", algo que me impressionava muito era a falta de um momento certo e claro, de onde a obra começava e acabava, parecia que o espaço entre a arte e a vida não era muito evidente. Uma boa parte dos cantos eram cantados em uma língua estranha, às vezes me lembrava alguma coisa de ioruba, mas não tinha certeza. Em I'm América a situação era muito parecida com a de um concerto musical, mesclado com um cerimonial de alguma igreja evangélica dos Estados Unidos, boa parte do que os performers cantavam era em inglês, como já tinha domínio do inglês era possível identificar algumas frases como por exemplo: "throw my body anywhere lord" ou "good lord i have done what you told me to do". Não sabia naquele momento que os cânticos trabalhados no *Open Program* se tratavam em boa parte de negro spiritual<sup>43</sup>, mas a palavra "lord" com certeza me trazia algum imaginário religioso.

---

<sup>43</sup> Spiritual – também conhecido como Negro Spiritual – é um gênero musical cuja aparição se deu nos Estados Unidos da América. Bastante popular no sul dos Estados Unidos o gênero foi inicialmente interpretado por negros que foram escravizados, faziam uso de movimentos rítmicos do corpo e batiam palmas como acompanhamento da música. A música é chamada de Spiritual por ser quase uma canção de inspiração e de resistência do negro para sobreviver as condições drásticas nas ditas *plantations*. Embora às vezes o spiritual seja alegre e num andamento mais allegro como o chamado Shout, a grande parte dos Spirituals possuem um caráter manso, num andamento "largo" e meditativo. Geralmente os cantos eram feitos a capella, cantado em grupo em ocasiões festivas, religiosas e de trabalho.



Algo que gritava no meu pensamento era a observação de Guitarras elétricas em I'm América, eu ficava muito intrigado de como o trabalho do Workcenter parecia distante dos espetáculos do Grotowski como Akropolis e o Príncipe Constante, "quando foi que começaram a usar Guitarras elétricas?".

Em um artigo muito interessante sobre o testemunho de Piergiorgio Giacchè, acerca das obras apresentadas no Workcenter e da recepção do testemunho/espectador, o antropólogo nos conta que em *The Living Room* o espaço de ação da obra é "a casa dos atuentes", no entanto diferente de realizar as apresentações em sua própria sede, o *Workcenter* sai em turnê e por onde passam:

Em cada cidade procura seu endereço: um ambiente disponível e adequado é, a cada vez, equipado como lugar de um encontro privado. E, de certa maneira, festivo. O grupo de atuentes-viajantes toma posse de uma sala que é feita, ou finge ser, própria, e onde acolhe um número adequado de visitantes, em relação ao qual o grupo-família cumpre por completo o dever e o prazer da hospitalidade. [...] Começa-se, então, quase sem interrupções, como se a conversa prosseguisse com atuações casuais, que se tornam intensas e insistentes, com uma sucessão de intervenções individuais, até que a Ação e o Canto dominem o campo por completo: em primeiro lugar, o campo do tempo e, em seguida, o do espaço. (GIACCHÈ, 2013, P.246-247)

De fato ao testemunhar o trabalho realizado em *The Living Room*, me senti como parte de uma reunião secreta, como se recepcionado para entrar na casa de pessoas muito estranhas, me lembrava muito a sensação de quando era criança e meus pais me levavam para conhecer a casa de seus amigos adultos. Suas casas eram totalmente diferentes da nossa e eles comiam, e às vezes falavam, coisas que eu nunca tinha visto ou entendia. Em *Living Room* não me via como parte de uma festa,

mas o ambiente era alegre e com certeza parte dessa alegria era conduzida pelo canto que mudava por completo a sensação de espaço tempo, já não sabia se estava ali a horas escutando um som ou música do passado, ou se haviam se passado apenas minutos que escutava uma música ou som totalmente novo.

Em *Living Room* não consegui identificar nenhum fio narrativo, nenhuma história me era oferecida, e sim um composto de imagens, som e sensações variadas, sensações não apenas subjetivas, mas de alguma forma táteis e precisas como um arrepio na nuca e cabeça, ou uma leve vibração em meu peito. Por vezes mesmo sem entender o que os performers faziam, era claro que a qualidade do comportamento de seus corpos ora variava em alguma coisa leve, como um estado de plenitude, como também uma inocência ou uma breguice infantil, ora atingia também a força e espontaneidade de um animal selvagem. O mais estranho era que em alguns momentos, mesmo sem entender o signo desta ou daquela qualidade de comportamento, movimento e ação, por meio da intuição parecia captar o que se passava com os atuentes, como se identificasse uma parte do que faziam no meu próprio corpo.

Ainda no texto de Giacchè, o autor nos diz que as ações concebidas pelo Workcenter não podem ser traduzidas enquanto *visões*, ao menos não no aspecto já familiarizado de uma apresentação teatral. Mas, para além do advento teatral, cabia ao espectador:

[...] levar em consideração a ação e saber se distanciar da visão, já que tanto a sequência quanto a significação dessa ação não tinha o objetivo de

proporcionar efeitos espetaculares na cabeça do público, mas estava focada nos processos performativos e, ao mesmo tempo, perceptivos do corpo-mmente do performer. (GIACCHÈ, 2013, P.242)

Se as obras realizadas no Workcenter não sugerem uma apresentação espetacular para determinado grupo de espectadores, qual seria então o papel do dito "testemunho" ou ainda do visitante, ou mesmo, como coloca Giacchè do "hóspede-espectador", que acompanha e se contamina com a *ação interior* e pelo espetáculo invisível levado a cabo pelo performer? Sobre este espectador/testemunho, vale a pergunta de como se relacionar frente a esse trabalho: como olhar e escutar, como se colocar, "como absorver e desfrutar da experiência de um espectador convidado e, ainda, literalmente inesperado. Um hóspede." (GIACCHÈ, 2013, p.242).

Na tentativa de um resposta, que mais se parece com uma sugestão, o antropólogo diz que as relações entre atuante e espectador, uma vez que não estão sendo guiadas por um vetor horizontal, logo no plano da comunicação ou da correspondência, "mas para imaginar ao longo do eixo de uma tensão vertical. Ao longo desse eixo, o ex-espectador teatral podia fortalecer uma atitude de entrega e talvez diminuir a sua sujeição intelectual." (GIACCHÈ, 2013, p.246-244).

Se por um lado *Living Room* não me trouxe nenhuma "visão" no sentido de uma leitura intelectual imediata do evento testemunhado, por outro, a experiência propiciou uma série de sensações corporais, sensações estas que ainda se tornam difíceis de nomear e qualificar. Como um sonho acordado, é difícil de agarrar o seu significado, consigo apenas acompanhar as memórias do evento compartilhado.

Thomas Richards na tentativa de emitir uma resposta sobre a relação do performer e do espectador no contexto do Worcenter, retorna até uma das primeiras obras do coletivo, *Action*, comparando a obra como uma espécie de janela. Segundo Richards (2008), existe em *Action* alguns elementos performativos que podem ser lidos por alguém, como alguma coisa próxima de um personagem. Algo como uma simples história que, talvez, alguém que esteja assistindo a obra do início ao fim possa perceber. Mas talvez essa simples história, possa ser a maneira do espectador olhar, ou de se questionar, sendo percebida como a construção de uma quase história. Richards entende que "*Action* está na borda da performance" (RICHARDS, 2008, p.29) como uma *performance primária*, que encontra o seu valor no próprio ato de fazê-la, podendo esse fazer, receber em sua estrutura pessoas que estejam olhando ou não para sua realização.

Talvez o que a experiência com Living Room possa oferecer sejam as ressonâncias do que fora trabalhado em *Action*. Aceitando a presença de testemunhos, Living Room, como o eco de uma "performance primária", permita ao espectador/testemunho se colocar frente ao acontecimento de uma "recepção primária", uma recepção que talvez permita o observador se com-fundir com o atuante, se relacionar por meio de seus sentidos e seu corpo, para além de um entendimento imposto somente pela razão.

Antônio Attisani, outro teórico e testemunha do trabalho realizado pelo Workcenter, faz uma comparação entre o trabalho dirigido por Thomas Richards em *Living Room* e pelo trabalho guiado por Mario Biagini em *I'm America*. Segundo

Attisani (2013) o trabalho de Richards parece estar mais voltado à busca da serenidade, ou da plenitude, através do exercício rigoroso aprendido com Grotowski na Arte como veículo, enquanto Biagini estaria em seu próprio percurso artístico, junto aos seus parceiros de trabalho, na direção de uma festa poética.

No primeiro contato com *I'm America*, a obra parecia bem diferente do que se passava em *Living Room*, além das guitarras e microfones, e de todo o instante *I'm América* aludir o meu imaginário a um concerto musical, a obra parecia menos serena e mais telúrica em relação ao trabalho feito por Richards e seus colaboradores. As impressões que tive ao receber a experiência de *I'm América*, fora a de estar presenciando um musical ao estilo de "Hair", devido as vestimentas dos atores que usavam em uma parte de sua ação um conjunto de roupas muito coloridas e óculos escuros radiantes, mas logo que essa imagem começava a solidificar na minha mente, como se tivesse tentando emitir um rótulo para definir o que eu assistia, fui capturado por uma maneira de cantar que já não se assemelhava com nenhuma estrutura poética de um espetáculo musical. Os performers começavam a trazer junto com suas ações tamanha intensidade nas suas vozes que meu corpo começava a vibrar assim como acontecia em *Living Room*, todavia essa vibração parecia acontecer de um outro modo, como se fosse o mesmo desenho, mas revestido de outra cor, os enunciados musicais daqueles artistas traziam sensações de alguma coisa mais ancorada em uma descoberta de vida em coletivo. Por exemplo: em *Living Room* as ações dos performers pareciam nos contar um segredo escondido, como se cada um dos performers tivesse um segredo a ser dito, individualmente,

pelo seu canto e por suas ações, como uma pequena revelação de si mesmos. Já em *I'm América* o segredo, ou mistério a ser revelado, parecia brotar em alguma coisa que circulava em coletivo, mesmo não cantando junto com os performers, me sentia como parte do que circulava entre eles, ou pelo menos, como se percebendo por uma via sensorial do que se tratavam suas ações.

Para Attisani a pesquisa artística conduzida por Biagini está ancorada na abordagem da composição poético-musical:

Ninguém ainda pesquisou o alcance dessa modalidade coletiva de composição que conseguiu sonoridades inéditas e uma maneira de cantar que nada tem a ver com cantores comuns que usam o microfone ou com os executores de música ou mesmo de musical; aqui ocorre algo semelhante a um encontro de rock ou rap, mas fertilizado com repertórios arcaicos da tradição oral, desconhecidos de todo mundo e reconhecíveis por todo mundo. [...] seu canto é diferente daquele dos cantores folk e dos profissionais que se adaptaram aos registros da sociedade do espetáculo. (ATTISANI, 2013, p.256).

No que diz respeito a composição poético-musical, Attisani completa o seu pensamento afirmando que a obra realizada por Biagini e seus colaboradores é realizada no interior de uma estrutura muito bem detalhada, se algo não ocorresse perfeitamente bem, uma performance do Open Program, como *I'm América*, poderia transmitir apenas a imagem de um musical. Todavia esta possibilidade só se concretizaria, caso "a coreografia, o canto e a recitação, ou seja a relação entre estrutura e fluxo orgânico, não funcionassem como deveriam e os impulsos fossem substituídos por um método" (ATTISANI, 2013, p.256).

Ambos os diretores e seus respectivos times partem de uma mesma fonte: Grotowski e seu trabalho com cânticos vibratórios na Arte como veículo, mas foi bastante curioso poder verificar como Thomas Richards e Mario Biagini seguiram seus próprios caminhos. Admitindo que algumas definições poderiam ajudar em uma comparação na diferença do trabalho realizado pelos dois times, Attisani identifica no Open Program a realização de uma espécie de "contact-poetry" (contato-poesia), já o que se propõe o *Research Team* é uma "autopoesis em público".

O que fazer agora? Depois de testemunhar duas obras nas quais a única coisa que ficara claro era o fato de perceber e sentir muito mais do que conseguir formular qualquer tipo de construção conceitual sobre a experiência vívida, a melhor opção que tive foi a de tentar me aproximar ainda mais deste novo horizonte artístico que se manifestava diante dos meus olhos, surpreendia meus ouvidos e vibrava em meu peito. Dias após as apresentações, soube de uma seleção/oficina em Belo Horizonte para integrar a equipe do *Open Program*. Na busca de respostas sobre o que tinha testemunhado e na vontade de conhecer mais sobre aquele trabalho me candidatei para participar da oficina.

No primeiro dia de Oficina nos reunimos em uma pequena sala de ensaio na sede do grupo Galpão, éramos ao todo por volta de 40 participantes. Ao chegar na sala de ensaio Biagini estava sentado em um canto da sala e seus colaboradores nos davam boas vindas e pediam para que sentássemos em algum lugar da sala, quando todos já estavam acomodados as primeiras palavras de Biagini foram:

**Biagini:** Bom dia, muito obrigado por virem hoje até aqui. O que vamos fazer é cantar algumas músicas juntos, enquanto cantamos podemos fazer algumas coisas juntos, como por exemplo: dançar. Vocês devem procurar uma maneira de participar do que é que estivermos fazendo. Agora algumas indicações sobre o canto: o que vamos cantar são cânticos tradicionais e bem antigos, ao cantá-los sempre haverá um líder que conduzirá o canto por meio de uma chamada e resposta, vocês devem prestar atenção para não cantarem enquanto o líder estiver chamando, apenas em sua resposta e não cantarem mais alto do que aqueles que já sabem as canções, vocês devem cantar baixo, pois precisam escutar a melodia, o tempo e as palavras do que estamos cantando. Alguns de vocês podem ser convidados a cantar ou a participar do que estivermos fazendo, caso isso ocorra vão em frente.

Assim que terminou sua fala Biagini, assim como Wasilkowski, fechou rapidamente os olhos e começou a cantar algo em inglês, porém seu canto não demorou muito para ganhar amplitude vocal, rapidamente o conjunto de artistas participantes do *Open Program* começou a responder ao canto de Biagini e então começaram alguns a caminhar juntos por um lado da sala, outros se entreolhavam e quando menos se esperava começavam a executar uma parte da mesma partitura de movimentos que faziam em *I'm America*. No final do canto de Biagini outro membro do grupo começava a entoar outro canto e assim foram todos os outros um por um. Durante aquela manhã, algumas pessoas eram convidadas a participar das ações que faziam, enquanto outras se levantavam e participavam por conta própria, eu não consegui fazer nenhuma coisa e nem outra, fiquei sentado a manhã inteira



observando tudo o que acontecia, novamente me via capturado pelas vozes e pela maneira de cantar dos artistas ali presentes, parecia estar revivendo uma parcela do "espetáculo" novamente.

As horas de trabalho cantando passaram bastante rápido, apesar de termos ficado umas 4 horas cantando sem parar. Ocorreram dois momentos incríveis naquela primeira manhã de trabalho: enquanto entoava uma canção uma das atrizes do Open Program, entrou em um processo de verticalização com o canto que pareceu tê-la levado para uma espécie de transe não religioso. O seu canto era extremamente forte, a melodia da música parecia estar sendo cantada de longe, como se esse canto falasse de uma volta ou de um retorno sobre alguma coisa esquecida. Enquanto ela cantava, pude observar o seu corpo se transformar por completo através de suas ações, de alguma maneira seu corpo pareceu envelhecer não apenas 50 anos ou 60 anos, mas algo para lá dos 100 anos: quando começou a cantar era uma jovem com pouco mais de 23 anos, com o desencadear de suas ações essa jovem deu lugar a uma mulher bastante velha, como uma anciã. Ao passo que realizava suas ações, seu corpo e sua voz começaram a vibrar em grande intensidade e quando a atriz se dirigiu ao chão o canto pareceu tomar a forma de uma súplica. Seus movimentos eram tão simples: um leve ajoelhar-se em direção ao chão, mantendo a cabeça e braços levantado para cima. Todavia apesar da simplicidade do que fazia, suas ações pareciam extremamente sinceras, não parecia existir espaço algum para a representação de um papel, a atriz não buscava interpretar uma pessoa velha, ela era de fato uma anciã.

Em um outro momento logo após o canto de um dos atores, dois outros membros do grupo começaram a correr e a pular pelo espaço como se estivessem brincando um jogo de pega-pega, aos poucos o jogo foi se tornando mais complexo, em uma série de movimentos de ir em direção ao chão e rapidamente se levantar saltar e voltar-se ao chão de diversas maneiras possíveis, os atores começaram a agir como duas crianças em um parque de diversões. Era extremamente alegre e espontâneo a maneira como reagiam às ações um do outro, como as crianças fazem, agiam sem raciocinar, suas ações e reações eram imediatas. O contato entre eles era também muito sincero, não pareciam estar fingindo nada, os sorrisos em seus rostos e o suor que descia pelos poros de suas costas era evidente, como uma reação natural de um acontecimento vivo. Viviam e se comportavam como crianças, não buscavam fingir agir como crianças. O ápice do contato entre esses dois atores, foi quando começaram a executar uma movimentação muito difícil de se realizar, como, por exemplo: posições que desafiavam o corpo em um grande jogo de forças musculares para manter o equilíbrio, tais como, equilibrar-se momentaneamente em uma perna enquanto faziam uma cambalhota, ou sentar-se no chão apenas com o apoio de uma perna enquanto os braços e a outra perna permaneciam esticados. Apesar de seu jogo infantil ter evoluído para uma complexa sequência de movimentos, passavam de uma posição a outra em poucos segundos, imediatamente e sem barulho algum, eram extremamente silenciosos e ardilosos, como dois filhotes de gato ou cachorro quando começam a brincar e a se desafiar.

Após as seções de canto fazíamos uma pausa para o almoço e ao retornarmos Biagini e seus colaboradores se sentavam e assistiam as nossas pequenas cenas - alguns dias antes do início da seleção, recebemos um e-mail de um dos membros do grupo solicitando que levássemos para a oficina uma cena de aproximadamente 3 minutos para ser apresentada à Mario Biagini e a equipe do Open Program. Era necessário que essa cena pudesse ser repetida, não podendo ser realizada uma improvisação de elementos livres. A cena poderia ser construída em cima de um texto que fosse significativo para o participante, esse texto não precisaria ser retirado de uma obra teatral, um canto também era permitido ser cantado junto ao texto, mas assim como o texto, a canção deveria possuir algo significativo para o participante.

Durante o trabalho com as cenas, Biagini se colocou de maneira muito pontual e rigorosa com todos os participantes, houve três momentos muito interessantes em que Biagini falou sobre repetição, bombeamento e mediocridade. Em determinada cena um participante entrou na sala e começou a falar o seu texto junto com uma movimentação cheia de variações e ritmos. Se por um acaso, este ator não estivesse dizendo absolutamente nada, sua apresentação poderia facilmente ser interpretada como uma célula de um espetáculo de dança contemporânea, tamanho a complexidade na variação de seus movimentos. Era notável no trabalho deste participante um corpo resistente, com tônus muscular e alongado, sua movimentação esbanjava também um grande virtuosismo técnico, devido a dificuldade em termos de condicionamento físico e mobilidade na execução de cada uma das posições e

movimentos de sua cena. Com toda certeza, não restava dúvida de que esse participante poderia realizar a mesma movimentação presente no contato peculiar dos atores do *Open Program*, contudo restaria saber se este participante também seria capaz de se transformar em uma criança, se suas ações emitiriam o mesmo nível de sinceridade. Diferente da maioria dos participantes, esta cena durou coisa de uns 10 minutos, nesse tempo o ator falou seu texto, que parecia se tratar de uma poesia sobre o amor e a liberdade. Me perguntava qual seria a reação de Biagini frente a um trabalho de impecável execução física. Minha especulação não durou muito. Assim que este participante deu sua última fala e pareceu finalizar sua cena, Biagini lhe solicitou para repetir tudo o que tinha feito.

**Biagini:** Ok. Por favor repita.

**Participante:** não posso.

**Biagini:** Como não pode?

**Participante:** Não posso, porque acabei de inventar tudo agora.

**Biagini:** Então você pode repetir?

**Participante:** A mesma coisa não, mas posso repetir algo similar mantendo o contexto do que estava trabalhando.

**Biagini:** Ok, mas isso não é a mesma coisa, essa é uma atitude extremamente irresponsável e nada profissional da sua parte. Veja por que não fazer seu trabalho como uma improvisação, por que, primeiro você precisa de um terreno; uma base sólida para investigar algo profundamente, do contrário sempre haverá um novo elemento ou alguma coisa nova que desperte a sua atenção, e assim você nunca

poderá seguir adiante no que mal acaba de descobrir, vai manter a sua mente ocupada na busca de novos elementos, ao contrário de se aprofundar em alguma coisa precisa e capaz de ser repetida. Segundo por que se você quer que seu trabalho não seja algo medíocre, é necessário trabalhar duramente e exaustivamente em alguma coisa profunda e rica em detalhes, não se pode escalar o Everest do nada, é preciso começar com pequenos passos, pequenos degraus, e por fim lembre-se se você quer ser um bom ator, você deve ser capaz de repetir seu trabalho quantas vezes for preciso, nosso trabalho é feito em cima de repetições! Você possivelmente terá que apresentar uma mesma peça por semanas, meses e quem sabe anos! Pode ser que em algum momento você tenha que dar conta de uma cena difícil, algo como um momento de mudança drástica na atitude das personagens, por exemplo, quando Lady Macbeth percebe as manchas de sangue em suas mãos e entra em um grande frenesi. Agora como fazer? Como repetir o mesmo todas as noites, se você não trabalha com profundidade e sem um território firme para uma investigação metódica, ancorada nos detalhes de suas ações, provavelmente você ficará sempre a mercê de uma aspiração divina, de um momento de alta criatividade, mas momentos vão e vem, se um dia estiver menos inspirado não poderá executar o seu trabalho, e isso meu caro, isso é um problema! Porque não poderá jamais chegar em um nível profissional para com a sua arte!

Ao me colocar no lugar daquele participante, a maneira firme e o conteúdo presente na fala de Biagini pareceram coisas difíceis de ouvir e de assimilar, contudo a fala de Biagini me pareceu também bastante coerente frente a qualidade

do trabalho que levavam a cabo no Workcenter. Anos mais tarde, após a realização deste encontro, pude acompanhar mais uma vez Biagini, destacando em um de seus escritos, grande importância na questão da repetição no trabalho de ator. A partir de uma reflexão do próprio trabalho realizado em *Action*, Biagini (2013) diz que há nesta obra três fragmentos sobre os quais começaram a trabalhar em 1987, esses fragmentos permaneceram os mesmos por muito tempo: as mesmas ações, as mesmas estruturas e os mesmos cantos, mas mudaram consideravelmente durante os anos, os fragmentos continuaram crescendo devido ao esforço em manter uma investigação metódica e profunda centrada sobre um mesmo ponto.

Chamamos investigação àquilo que fazemos, porque isso é investigação. Uma investigação metódica. Sobre o mesmo ponto. O trabalho avança porque permanece no mesmo ponto e não se move. Se mudássemos constantemente os instrumentos e seus focos de aplicação, seríamos um bando de *vagabundos*. Em vez disso, nosso trabalho opera através de repetições. Não a repetição de uma forma. É o fazer vivo, repetido em ciclos temporais de distintas amplitudes (desde a modalidade repetitiva, cíclica dos cantos vibratórios, até o trabalhar em ciclos de vários anos sobre a mesma obra), que torna possível a exploração. (BIAGINI, 2013, p.181)

No mesmo escrito em que Biagini faz o comentário acima, ele diz que há duas maneiras de lidar com a exploração de elemento artístico: "com profundidade, ou deslizando sobre a superfície, pela extensão." (BIAGINI, 2013, p.181), a primeira abordagem foi aquela em que Biagini aprendeu com Grotowski a desenvolver seu trabalho no Workcenter, a segunda se refere ao movimento que Grotowski nomeia em sua terminologia de trabalho, como "Turista": o sujeito que nunca se fixa sobre

um mesmo ponto, sempre caminha com o seu trabalho para o lado, assim que a excitação de nervos provocada pelo surgimento de um novo elemento ou de uma novidade desaparece, passa-se a outra coisa e assim por diante, sem jamais se ancorar em algum ponto fixo, sai em busca da excitação, de encontrar algo novo. Biagini não chegou durante sua crítica nomear a atitude do participante da oficina de diletante, todavia encontrei na sua fala algo bastante similar com a crítica que Wasilkowski teria feito do meu trabalho no Dynamika, observando que estava tomando uma atitude diletante, de alguém que estava sempre buscando o novo; trabalhando por vias laterais, ao invés de um eixo profundo.

Durante a apresentação de uma outra cena, a participante solicitou que levantássemos e nos aproximássemos dela formando um círculo bem próximo ao seu redor, após termos feito todas as suas indicações, a atriz começou a falar seu texto como se estivesse sob um acesso de raiva ou coisa parecida, entre uma palavra e outra dava murros contra o chão e soltava gritos histéricos como se estivesse passando por uma experiência muito densa, sem saber ao certo se estava com raiva de alguma coisa ou se estava se relacionando amorosamente com alguém, seu texto fluía em ênfases vocais de suspiros orgásticos, gritos e risos sarcásticos, nos momentos finais de seu texto começou a se contorcer por inteira, como se algo muito forte como uma dor abstrusa tivesse apoderado seu corpo. Ao final de seu trabalho Biagini pediu para que voltássemos para nossos lugares e então começou a fazer suas indicações.

**Biagini:** Isso que você fez não funciona, sabe por que?

**Participante:** Por que... o espaço não era adequado?

**Biagini:** Não, isso não tem nada a dizer com o espaço... Bem o espaço não funciona, mas mesmo se você mudasse a configuração do espaço, se tivesse feito sua cena em uma espécie de corredor ou como um palco à italiana, de maneira convencional, sua cena também não funcionaria. Por que o problema é anterior a escolha da configuração do espaço. A sua cena não funciona porque ao invés de você procurar realizar ações verdadeiras, você desperdiçou o seu tempo buscando "bombear" algum estado emocional, como se estivesse passando ou realizando algo extremamente intenso e cheio de profundidade. Você tentou convencer a si mesma de que estava vivendo algo bastante significativo, que representava alguma coisa forte, porém a única coisa que nos vimos foi você se envolver em uma série de contrações musculares e gritos perturbadores. Se você continuar calcando o seu trabalho em emoções ele jamais poderá seguir adiante, você sempre fará um trabalho medíocre, poderá ficar anos no mesmo ponto, achando que está fazendo algo verdadeiro, porém nada realmente acontece. Colegas poderão ver o seu trabalho e ao final das apresentações lhe dirão parabéns, mas vão lhe dizer isso porque apenas são seus colegas. Mas se você quer se tornar uma atriz, pare de fazer isso! Pare de buscar pelas emoções. Desde muito cedo Stanislávski já havia descoberto que as emoções não tem nada a ver com o nosso trabalho, nunca temos controle algum sobre elas, não é que quero estar nervoso e então fico nervoso, não! Não é assim que funciona, mas veja você é jovem e ainda pode mudar o seu trabalho, busque por ações. Agora o que são ações? Para responder essa pergunta talvez seja



mais fácil dizer o que não são ações. Ações não são atividades ou movimentos, se você está em cena simplesmente andando, esse pode ser apenas um movimento ou uma atividade, agora se você anda por uma razão específica, se existe um porquê? Ou um para onde? Contra o quê? Ou para quem? Essa atividade pode se tornar uma ação, ação tem haver com como reage e deixa reagir a algo, como você se relaciona com suas associações. Dá próxima vez então ao invés de procurar por um estado emotivo, busque em sua memória alguma coisa verdadeira e precisa. Do que se trata o seu texto?

**Participante:** É um trecho de Ifigênia em Aulís, Ifigênia descobre que seu pai ordenou o seu sacrifício como um favor aos deuses, descobre que lhe trouxe até o seu alojamento militar para ser sacrificada, que fora ludibriada por seu pai na promessa de um casamento.

**Biagini:** Bom, o texto fala então de uma possível traição ou mesmo de um desapontamento de Ifigênia para com seu pai, ou seja, alguém que é muito próximo e muito querido por ela. Você deve buscar quando se sentiu assim, em que momento se viu em uma situação parecida e a partir daí você poderá buscar por alguma ação verdadeira.

No último dia da oficina uma participante apresentou um fragmento aparentemente muito simples. A atriz começou sua cena cantando alguma coisa em português e marcando o ritmo do seu canto com a ajuda de um chocalho e com o pisar dos seus pés, seu canto pareceu muito familiar com um toré indígena devido ao modo como cantava e marcava o ritmo da canção com os pés, em seguida esta atriz

se sentou no chão e começou a falar seu texto como se estivesse interagindo com um parceiro imaginário, no que ela se voltava para sua "parceira" de cena, fazia algumas ações como se estivesse catando feijões em uma grande bacia, ou mesmo, como se estivesse colhendo e provando de algum grão cozido. No desenrolar de sua cena, seu corpo parecia reagir as ações de sua ouvinte. Apesar de não ter ninguém "real" na sala, conseguíamos notar que a atriz estava interagindo com alguém. Logo mais, um choro infantil começou a brotar no rosto da atriz, ela não apenas chorava como também fazia ações de que se importava muito com quem estava ali com ela, a relação traçada com a parceira imaginária era sutil, delicada e bastante carinhosa, por vezes parecia que a atriz tocava no corpo de um ser ligeiramente frágil como uma pessoa velha ou uma criança muito pequena, não demorou muito para que seu choro ampliasse em um soluço. Suas reações não pareciam forçadas, não parecia que essa atriz estivesse buscando criar ou "bombear" alguma emoção forte, seu choro surgia naturalmente de maneira não premeditada, sua movimentação era fluída e por vezes era como se uma corrente elétrica passasse por todo seu corpo, pois tudo estava vivo, seu corpo inteiro se mexia, de maneira bem delicada era possível notar uma movimentação quase imperceptível que atravessava desde a ponta dos dedos de seus pés até o topo de sua cabeça.

**Biagini:** Uma boa parte de sua cena funciona. Funciona porque o que você faz é vivo, quando digo vivo é porque suas ações são verdadeiras, é nítido no seu corpo que algo está funcionando. Agora você deve tomar muito cuidado com duas coisas. Primeiro, se você fosse trabalhar novamente nesse fragmento, se fosse executar

suas ações novamente, não poderia realizá-las como se já as conhecesse por completo, você deveria começar por movimentos bem pequenos e ir relembrando aos poucos, com o seu corpo, com sua memória e associações, exatamente o que tinha feito anteriormente, para isso você precisaria evitar uma movimentação muito grande. Segundo, a primeira parte de seu trabalho ainda pode melhorar: a primeira coisa a se fazer é fixar com maior precisão o ritmo e a melodia do seu canto, por vezes você cantava em um determinado tempo e depois mudava a marcação da canção, e apesar de ser um canto cíclico a cada vez que você retomava o fraseado da canção sua melodia era alterada, como se você tivesse não um canto específico mais uma série de pelo menos quatro cantos diferentes. Ao se trabalhar com uma canção, a base sólida para uma investigação profunda é o ritmo e a melodia, esses dois elementos devem estar muito bem fixados e memorizados, do contrário jamais você vai conseguir encontrar as vibrações por de trás desta canção, não será possível encontrar a vida que há neste canto.

Na minha cena busquei construir minhas ações baseadas em uma memória da infância, quando tinha pescado em um rio com meu avô, para realizar minhas ações escolhi cantar uma canção ioruba dedicada a Oxum, escolhi essa canção por que achava que este canto estivesse mais próximo do trabalho do Workcenter, não me preocupei realmente sobre o significado deste canto para mim mesmo. Na minha ação me coloquei de joelhos comecei a cantar como se estivesse saudando as águas, depois busquei imaginar que olhava no horizonte um menino e seu avô brincando em um barco, no final da cena começava uma pequena dança como se estivesse

celebrando a alegria do encontro entre a criança e o velho. No final da minha cena, além do silêncio, não se escutava absolutamente nada, Biagini não fez nenhum comentário, após 30 segundos que duraram uma eternidade, ele simplesmente disse "obrigado". Por que? Nenhum comentário, será que a cena tinha sido muito ruim? Será que estava na direção certa? A dúvida me corrompia por dentro, mal conseguia observar os trabalhos dos outros colegas, só estava pensando no que teria passado na cabeça de Biagini e o porquê de seu silêncio. Tive que aguardar até o final do dia, depois que terminámos tudo para questioná-lo.

**Sonhador:** Biagini com licença, na minha cena você não chegou a comentar nada... Estava muito ruim?

**Biagini:** A questão na verdade é o que estava tentando fazer e por que escolheu cantar uma canção ioruba?

**Sonhador:** bom, tinha baseado minha cena em uma memória de quando era criança e costumava pescar no rio com o meu avô. Sobre o canto, pensei que se estivesse trabalhando com alguma coisa em ioruba estivesse mais próximo do trabalho realizado por vocês.

**Biagini:** Bom isso é um erro grave! Você não pode simplesmente basear suas escolhas artísticas em cima do trabalho dos outros, não é assim que funciona! O canto independente de ser de uma tradição ioruba ou não, precisa ser no mínimo significativo para você. Como você pode manter um terreno de investigação fértil em seu trabalho artístico se nem ao menos sabe se quer cantar esta ou aquela canção. Se você quer que seu trabalho não seja para sempre medíocre, é preciso se

atentar em fazer as escolhas certas e precisas, não dá para ficar se apoiando em qualquer coisa. Agora sobre a cena, não consegui acreditar ou entender absolutamente nada do que você tinha se proposto a realizar, seu trabalho foi ancorado em uma projeção de sua própria mente, você pensou que nós, os espectadores, teríamos entendido tudo do que você estivesse imaginando, mas nós não estamos em sua cabeça, não havia nada em seu trabalho que indicasse a memória com o seu avô. Caso você queira retomar esse fragmento, caso queira recomeçar esse trabalho, você deve fazer duas coisas: primeiro, encontre um canto que seja significativo pra você, pode ser uma canção que seus pais ou até mesmo seus avós cantavam para você, algo que você realmente queira cantar. Depois aprenda de verdade, com bastante precisão o ritmo e a melodia dessa canção. Segundo, ao invés de tentar produzir uma história que só existe dentro da sua cabeça, busque com o seu corpo e as suas associações a memória com seu avô, como ele fazia? Aonde vocês estavam? Era dia ou noite? Ele estava sentado? Estava perto ou longe de você? E você, como se comportava frente ao que ele lhe dizia? Talvez assim você possa achar alguma coisa.

**Sonhador:** Certo, obrigado.

**Biagini:** De nada.

Nas sessões de canto não cheguei a ser convidado a participar de nenhum canto ou ação realizada em coletivo, nos raros momentos que cheguei a cantar com o coro foi quando Biagini solicitava a todos que participassem de determinada canção. Cheguei a cogitar a hipótese de que não estava sendo convidado a cantar por causa

da minha "execução" de cena (realmente era muito difícil não levar as indicações de Biagini para o pessoal). Como não estive muito ativo cantando nas sessões de canto, aproveitei do momento para observar o trabalho que estava sendo desenvolvido. Era bastante rico observar quando os participantes deixavam de raciocinar sobre o que deveriam fazer, enquanto cantavam as canções, para realmente deixar que o canto os levassem para um outro tipo de relação, onde suas ações não pareciam ser controladas e momentos simples e sublimes eram capazes de existir.

Ao final deste encontro, consegui anotar a letra de duas canções em inglês, fiquei imaginando se seria possível que alguém trabalhasse de maneira absurdamente técnica sobre essas canções, ao ponto de torná-las como algo natural. Se fosse possível repetir as canções com bastante rigor técnico até que o canto se tornasse vivo novamente, este canto, talvez, pudesse ser usado como um instrumento para ampliar a presença do ator, o canto se tornaria, portanto, um instrumento para que o ator pudesse provocar um impacto sinestésico em seu espectador. Este encontro acabou me fazendo pensar um pouco também em dramaturgia, no sentido de dramaturgia do ator, o que acabou me fazendo lembrar de alguns escritos de Barba.

No livro *Queimar a Casa: Origens de um diretor*, Eugênio Barba define o termo dramaturgia, dentro do seu próprio ofício, como um "trabalho das ações" realizadas pelos atores e pelos vários componentes de um espetáculo. "Para mim a dramaturgia não era um processo que pertencia somente à literatura, era uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus vários componentes" (BARBA, 2010, p.38). No intuito de buscar compreender o seu próprio ofício de Diretor

teatral, Barba obteve uma aspiração do modo de pensar dos biólogos, e a utilizou para esmiuçar algum entendimento sobre a natureza dos espetáculos. Segundo o diretor Italiano o espetáculo teatral era um organismo vivo ou um complexo nível de organização celular, dotado de diferentes partes; diferentes órgãos e sistemas que se relacionam entre si dentro da composição de determinado organismo. Enquanto Diretor de um grupo teatral, cabia a Barba identificar não somente as diferentes partes deste organismo vivo: espetáculo, mas inclusive como se dava os seus níveis de organização e suas respectivas relações. Neste ensejo a Dramaturgia estava definida como uma suposta anatomia do espetáculo: “um modo de trabalhar, na prática, não só com o organismo em sua complexidade, mas com seus diferentes órgãos e estratos.” (BARBA, 2010, p.39).

Ainda neste escrito, o Diretor do Odin Teatret observa que o aspecto mais importante de sua “aspiração biológica”, não se dava na definição dos vários níveis de organização do espetáculo, todavia a biologia contribuía ao pensamento de Barba “era a eficácia de uma forma de olhar que levava em conta lógicas diferentes e sobrepostas.” (BARBA, 2010, p.39). No resultado de seus primeiros anos de trabalho e de sua observação empírica, Barba identificou três níveis de organização do espetáculo:

- O nível da *dramaturgia orgânica ou dinâmica*. Um nível elementar, no qual se configura o modo de arranjar e tecer os dinamismos, os ritmos e ações físicas e vocais dos atores voltados para o estímulo sensorial dos espectadores.
- O nível da *dramaturgia narrativa*: onde se é trabalhado a trama dos acontecimentos que norteiam os espectadores sobre o sentido, ou os vários sentidos da obra espetacular.
- O nível da *dramaturgia evocativa*: a habilidade que a obra espetacular possui de gerar “gerar ressonâncias íntimas no espectador” (BARBA,

2010, p.40). Dramaturgia esta responsável por destilar ou capturar um significado involuntário, escondido e particular do espetáculo, algo que não pode ser programado conscientemente e que é específico para cada espectador.

Cada um dos três níveis habitando partes diferentes, porém totalmente inter-relacionadas, dentro da estrutura orgânica do espetáculo, possui sua própria lógica e objetivos. Barba nos diz que foi muito útil na criação de seus espetáculos, conseguir isolar artificialmente cada um destes níveis e pensar sobre eles de forma separada. No que diz respeito ao nível de uma *dramaturgia orgânica*, Barba trabalhou com seus atores com a construção de ações físicas e vocais, figurinos, luzes, músicas, sons e configurações espaciais. No nível da *dramaturgia narrativa*, trabalhava sobre os personagens, os textos, fatos históricos e referências icnográficas. No nível da *dramaturgia evocativa*, buscava alcançar o objetivo de fazer com que o espetáculo reverberasse de modo diferente no mistério particular de cada espectador.

No plano de uma definição biológica a dramaturgia orgânica estaria situada no sistema nervoso do espetáculo, a dramaturgia narrativa seria seu córtex, a dramaturgia evocativa diria respeito à parte de nós que, em nós, vive nos entornos recônditos e exilados de nosso ser. No que diz respeito aos seus objetivos:

A dramaturgia orgânica faz com que o espectador dance cinesteticamente em seu lugar; a dramaturgia narrativa movimenta conjecturas, pensamentos, avaliações, perguntas; a dramaturgia evocativa permite que ele viva uma *mudança de estado*. (BARBA, 2010, p.40)

No caminhar de seu processo de pesquisa teatral laboratorial, Barba começou a identificar como parte intrínseca da construção de um espetáculo, como também da composição de uma dramaturgia orgânica, um elemento ao qual denominou em sua terminologia de trabalho como “dramaturgia do ator”. Com esse termo Barba referia ao



ofício do ator, no que diz respeito a sua contribuição criativa para o desenvolvimento da obra espetacular, quanto à sua capacidade de construir uma estrutura de ações orgânicas. Por “orgânico”, Barba identifica aquelas ações construídas pelos atores, capazes de provocar uma participação cinestésica no espectador, portanto, ações que tornam-se convincentes independente da convenção teatral na qual a obra estava inserida.

O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte de seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador (...) O visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê. Essa relação entre dinamismo do ator/dançarino e dinamismo do espectador também é chamada de “empatia cinestésica”. (BARBA, 2010, p.57).

Barba nos indica que aquilo que atua no sistema nervoso do espectador, está totalmente vinculado ao que o ator faz em cena, na construção de suas ações físicas e vocais, na sua própria dramaturgia. Um espetáculo para o Diretor Italiano deve possuir uma coerência ancorada no *bios* cênico, independente da história que eleger contar.

Essa coerência convence no nível sensorial. As bases de granito do espetáculo são a sua dramaturgia orgânica, ou seja, sua capacidade de engajar e persuadir os sentidos do espectador (BARBA, 2010, p.58).

Foi a partir da leitura deste pensamento construído por Barba, que cogitei a hipótese de utilizar o canto como um instrumento de impacto cinestésico e sensorial no observador. Por mais que na estrutura das obras produzidas pelo Workcenter o trabalho com os cânticos não se destinasse ao contemplar de seus observadores, através da minha experiência ficava evidente que seu impacto era possível. Minha

intuição então estava ancorada em buscar as bases de um trabalho extremamente técnico e repetitivo com o canto. Biagini indicou por diversas vezes neste encontro a importância de manter a melodia e o ritmo fixo, talvez pudesse começar por aí e talvez por meio da imitação conseguisse encontrar uma maneira de controlar esse canto, de tê-lo como uma ferramenta muito bem desenvolvida. Não se tratava de compor um arsenal técnico com o canto ou de demonstrar um virtuosismo técnico absurdo, mas de conseguir impactar o espectador, de promover uma experiência aglutinadora de sentidos, capturar sua atenção. Na teoria isso me passava como o meio possível para encontrar um caminho autodidata, restava saber se isso realmente funcionaria na prática. Seria possível produzir um trabalho técnico sobre o canto, cujo resultado estivesse calcado em alcançar a mesma intensidade produzida pelos artistas do Workcenter? Talvez pela acuidade técnica desenvolvida com o canto e a criação de uma dramaturgia orgânica isto fosse possível.

Mal fazia ideia que estava pensando muito nos resultados e esquecendo o processo para a construção deste canto. Logo mais iria descobrir que este canto não se tratava de uma ferramenta, mas sim de uma pessoa, um velho amigo no qual jamais sabemos por completo seus segredos, mesmo tendo passado muito tempo convivendo com ele.

### 3.3 2ª ADJACÊNCIA: O CANTO LHE CANTA

No final da seleção em Belo Horizonte não cheguei a ser convidado para participar do *Open Program*, pelo contrário, mal consegui cantar com os membros do grupo por muito tempo. Todavia, assim que pisei os pés novamente em Wrocław tinha tomado a seguinte decisão: "vou buscar saber um pouco mais sobre o Workcenter, vou buscar suas histórias, pessoas que já trabalharam ali e tudo e qualquer coisa que estiver relacionada ao trabalho que pude testemunhar no Brasil".

Outra grande surpresa surgiu em meu caminho: em menos de um mês desde meu retorno à Wrocław descobri que o ator Jorn Riegels Wimpel iria realizar uma residência artística de duas semanas em Brzezinka. Por mais uma vez o acaso me surpreendendo: as semanas da residência iriam coincidir com nosso recesso no *Dynamika*. Sem pensar duas vezes enviei uma carta para participar da residência e na mesma semana Riegels me escreveu aceitando a minha participação.

O grupo da residência fora formado por três atrizes e três atores de diferentes lugares do mundo: França, Estados-Unidos, Brasil, Grécia e Inglaterra, durante as duas semanas da residência trabalhamos por uma média de 8 horas diárias. O trabalho era dividido em três instâncias: em um primeiro momento trabalhávamos com o treinamento corporal a partir do lançamento de bastões, em seguida fazíamos sessões de canto, com cânticos de origem afro-caribenha e em um último momento trabalhávamos com improvisações a partir de um texto escrito por Riegels: *Vacum*.

Durante o treinamento corporal Riegels havia nos separado em dois subgrupos de três pessoas, a tarefa para esses subgrupos era simplesmente pegar um bastão de madeira e lançá-lo para o outro colega. Deveríamos ficar atentos para alguns detalhes cruciais: ao lançar o bastão este deveria percorrer uma linha direta, mantendo-se na vertical até chegar nas mãos do seu receptor. Logo, o bastão não poderia oscilar em termos de alcance e altura, não poderíamos lançar o bastão com muita força para uma distância curta, e tampouco lançá-lo com menos força para uma distância longa. Deveríamos encontrar a força justa para que o bastão saísse de seu ponto de lançamento e aterrissar nas mãos do receptor. O bastão não poderia fazer ruído ao chegar nas mãos de seu receptor, o que implicaria um esforço para receber o bastão sem bloquear o seu percurso. Assim que o bastão fosse recebido, um ligeiro ajuste na base do receptor deveria ser realizado, isto fazia com que o bastão percorresse toda a sua extensão sem barulho algum. Não poderíamos pegar o bastão em qualquer ponto de sua estrutura, deveríamos sempre recebê-lo e lançá-lo segurando no meio de seu comprimento. Enquanto lançávamos o bastão deveríamos buscar por um fluxo, um movimento contínuo de lançamento e recepção entre todo o grupo. A ideia era tentar manter o bastão dançando pelo espaço, era importante evitar a sua queda e deveríamos buscar por um jogo.

**Riegels:** Na última rodada vocês fizeram muito barulho, vocês se lembram? Sonhador, Juliete e Aron, tomem bastante cuidado com o barulho que vocês fazem com os seus pés, cuidado com a força com que vocês projetam o bastão. O bastão é como a extensão do movimento que nasce no interior da coluna de vocês, é também

uma metáfora da ação que vocês entregam para seus colegas, como querem entregar esta parte de vocês para seus colegas? Com ódio? Rancor? Talvez porque o bastão caiu? Sejam generosos uns para com os outros, não busquem fazer o exercício mecanicamente como se já soubessem do que se trata: ok vamos lançar bastões... Não! Criem um jogo: ah! agora estamos em um barco a velas e existem muitas ondas fortes e vejam! meu colega me lança uma corda e temos que passar essa corda em todas as extremidades do navio, usem a sua imaginação! Usem o corpo de vocês, descubram alguma coisa que ainda não sabem o que é. Não pensem, façam! Descubram uma maneira ativa de agir com o corpo de vocês! Sabem qual é a diferença na relação com o trabalho para um oriental, um africano e um europeu?

**Juliete:** Não

**Aron:** O oriental trabalha para engrandecer sua alma?

**Riegels:** É um bom palpite, o oriental descobriu no trabalho uma maneira de trabalhar seu espírito, o africano fez do trabalho uma dança, o europeu transformou em um mártir. Não transformem o que fazem em algo mecânico, chato e pesado, achem uma substância alegre no que fazem, repito: se arrisquem a descobrir o que não sabem.

De maneira totalmente diferente, o exercício parecia ir de encontro com parte dos princípios que Wasilkowski trabalhava conosco na dinâmica, não deveríamos raciocinar sobre o que fazíamos, mas deveríamos agir com todo o nosso corpo, com os nossos sentidos, deveríamos encontrar uma maneira de silenciar a

mente ou de evitar que a mente bloqueasse o fluxo natural das reações de nossos corpos.

**Riegels:** Vocês percebem que quando não estão preocupados em responder racionalmente como se deve lançar o bastão algo realmente vivo começa a surgir? As respostas são precisas, vocês recebem o bastão sem bloqueá-lo, não atrapalham o fluxo e o tempo entre um lançamento e outro, o próprio espaço que circula entre vocês muda, por exemplo vejam que agora neste momento vocês não estão em alguma forma muito simétrica como na última vez em que chamei a sua atenção, percebem?

**Juliete:** Não exatamente.

**Riegels:** Na última rodada em que vocês jogavam o bastão, o espaço entre vocês parecia muito calculado e programado, vocês mantinham a mesma distância entre si e por vezes formavam uma espécie de círculo. Agora observem como estão: Aron está bem longe do Sonhador, que por sinal está ligeiramente perto de você, não há nessa configuração nenhum círculo, cruz ou linha reta desenhada, é uma forma viva e desarticulada pelo espaço; a qualquer momento ela pode se reajustar. Eu sei que isso não parece significar muito, mas na verdade esse pode ser interpretado como um sintoma de que algo está funcionando, notem também que o bastão não parou em nenhum instante, houve com certeza diferentes ritmos enquanto lançavam o bastão entre si, todavia não foi algo premeditado. Se continuarem trabalhando assim, talvez poderão entender o comportamento que está por trás de um pensamento ativo.

**Sonhador:** Pensamento ativo?

**Riegels:** Durante o trabalho com os bastões muitas coisas precisam de sua atenção ao mesmo instante: não fazer barulho com os pés, não bloquear o bastão, tomar cuidado para a maneira de como se joga o bastão, etc. Mesmo assim você não pode deixar de continuar e pesquisar ou de investigar dentro de si do que se trata esse jogo, do contrário alguma coisa começa a travar e o contato entre vocês não aparece, o jogo de bastões não é desenvolvido. É preciso estar aberto e atento aos impulsos, é preciso sempre se ajustar frente aos impulsos, é necessário questionar sempre o que os impulsos significam. Essa resposta jamais poderá ser respondida de maneira intelectual, como se fosse um questionamento reflexivo sobre o que se faz, mas sem auto julgar o que está fazendo: se agora estou jogando bem o bastão, ou agora estou jogando mal. Use a percepção de seus sentidos e de suas sensações corporais. Certamente se estiver trabalhando desta maneira, ocorrerá uma corrente de pequenos impulsos; um diálogo, por assim dizer, de intensões sutis entre você e seus parceiros. Quando você está realmente engajado em algum jogo, colocando todo o seu corpo em ação e evitando controlá-lo por um processo racional, mesmo que esteja aí, parado, apenas observando seus colegas, em uma posição aparentemente sólida, alguém com um olho bem treinado poderá identificar um movimento bastante sutil e quase imperceptível em sua coluna, como uma ligeira ondulação.

Nas sessões de canto o trabalho não parecia ser muito diferente do nosso treinamento com bastões, todavia ao invés de estarmos lidando com contatos estabelecidos a partir do lançamentos de bastões, o cântico parecia canalizar as

ações desenvolvidas em coletivo. Assim que o líder da canção começava a cantar algo e encontrava alguma coisa em si mesmo, algo que não fosse de todo controlado, mas que surgisse de um processo de busca com o corpo, as associações e a imaginação, alguma coisa daquilo que ele estava começando a se dar conta parecia irradiar pelo espaço e tomar forma nos contatos entre os membros do grupo.

Com Riegels participei de todas as sessões de canto, cantando com o coro e em um momento tive a chance de liderar uma canção. Durante essas sessões houve dois momentos que começaram a fazer com que eu questionasse o uso do canto enquanto instrumento.

Em um primeiro momento Riegels começou a liderar um canto, e conforme o canto ia levando seu corpo e sua voz para o mesmo estado observado no trabalho do Workcenter - um corpo altamente vivo, como se uma corrente elétrica estivesse passando pelo corpo de Riegels e se uma voz muito diferente surgisse cantando aquela canção - um contato muito forte começou a se estabelecer entre Riegels e Juliete. Para quem estivesse vendo de fora o que eles faziam não era nada de espetacular ou fantástico, Riegels estava sentado com as pernas ligeiramente abertas em formato de "u", enquanto suas mãos estavam levantadas em direção a Juliete, como se estivesse fazendo alguma saudação. Já Juliete estava em pé na frente de Riegels, seu tronco estava levemente inclinado em sua direção e os braços e mãos estavam levantados. Juliete parecia estar fazendo os mesmos gestos de saudação que Riegels. Nada desse contato foi organizado previamente, durante o processo do canto o contato foi se configurando pelo espaço. Na medida em que suas



vozes começavam a vibrar mais intensamente, Juliete começou a chorar e em poucos segundos seu rosto estava totalmente vermelho e cheio de lágrimas, ela não parecia controlar suas emoções, como se quisesse mostrar que estava chorando, ela apenas chorava copiosamente como um bebê quando quer sua mãe.

No final do canto Riegels insistiu para que Juliete continuasse o canto, mas dessa vez sob a sua liderança. Juliete então cantava a pergunta e nós lhe respondíamos com a resposta, após uma série de tentativas, nas quais Juliete andava pelo espaço e nada acontecia, ela finalmente pareceu achar as ações daquele canto, ela começou a cantar e a indicar com as mãos o céu, olhava para cada um de nós e imediatamente se voltava para o céu, aos poucos sua voz começou a vibrar e seu timbre já não era mais o mesmo: seu corpo também começou a vibrar junto com a sua voz. Conforme sua voz ia se tornando mais grave, chegando próximo de um ruído gutural, cada parte do seu corpo parecia ter sido colocada em uma piscina, seu corpo estava leve como se não houvesse gravidade nos seus movimentos, tudo estava flutuando.

Mas o que teria acontecido com Juliete? Com certeza ela não era a mesma antes de começar a cantar. Ela parecia ter conseguido descobrir momentaneamente a maneira de lidar como aquele canto. Na verdade parecia que ela estava respondendo a algum chamado do canto, pois quando ela começou a cantar, e a achar as ações com o canto, uma nova pessoa se constituiu na nossa frente: sua voz era diferente, seu corpo, a maneira como olhava, como se movia. Parecia que o canto a tinha transformado em uma outra pessoa. Com o processo de Juliete fiquei ainda

mais instigado a entender o processo técnico por detrás da construção desse canto, mas era algo estranho, pois aparentemente não existiu naquela experiência nenhum processo de aprendizagem técnica. Nós começamos a cantar e Juliete estabeleceu um contato com Riegels, depois disso seu trabalho foi ganhando maior profundidade, mas eu não entendia como isso era possível.

**Sonhador:** Riegels, agora que chegamos em uma pausa, posso lhe fazer uma pergunta?

**Riegels:** Vá em frente, se eu conseguir responder...

**Sonhador:** No trabalho com os cânticos, existe ou pelo menos existiu, quando você trabalhava no Workcenter, alguma fase técnica ou pelo menos alguma etapa, dirigida a uma abordagem mais técnica dentro do processo de aprendizagem com os cânticos. Por exemplo: primeiro se aprende a melodia, o ritmo e a pronúncia das palavras ou, ao contrário, esta aprendizagem está sempre conectada com a busca individual das ações? Tudo está voltado para um processo vivo, ou também existe alguma etapa, por assim dizer, somente técnica?

**Riegels:** Definitivamente é um processo de aprendizagem, que também é técnico e sobretudo oral. Técnico no sentido em que o líder da canção divide o cântico em pequenas frases. Então, não, respondendo parte da sua questão: existe sempre um processo vivo acontecendo na ação do *fazer*, além de se concentrar para aprender a canção. Todavia, algo neste sentido pode acontecer em cânticos menores e já com certa experiência neste tipo de canções. Acredito que algumas vezes aprendíamos algumas canções apenas acompanhando e respondendo ao líder, mas por

que já havíamos nos familiarizado em parte com a língua ioruba ou o Criolo, ou as canções de Santeria. Porém, eu diria que frequentemente... Essas canções possuem certa complexidade em sua letra e em sua melodia, portanto às vezes *fazendo inteiramente...* Bem, existem certos intervalos e distâncias entre algumas notas presentes nas canções, que talvez possam ser difíceis de discernir ao se *fazer inteiramente*, logo, a fim de aprendermos a música de forma precisa e também para realmente obtermos as palavras corretamente, tínhamos que trabalhar nisso, pedaço por pedaço, até colocarmos tudo em conjunto, adquirindo fragmentos mais largos das canções, até que todo o cântico fosse preenchido.

Mesmo após ter conversado com Riegels não consegui extrair muita coisa de sua resposta, na verdade não sabia se ele tinha dito sim ou não, sua resposta parecia um paradoxo, ora se aprendia primeiro a melodia e as notas, ora as coisas não se davam dessa maneira, então como fazer? Como saber se estava na direção certa? No trabalho de Juliete algo aconteceu por meio do fazer, não aprendemos a melodia para depois cantar o canto, fazíamos o processo sem uma preparação, apenas respondendo ao chamado do líder que na maioria das vezes era Riegels.

Em um outro momento cantámos com Riegels uma série de três cantos diferentes, ao contrário do que acontecera com Juliete nessa rodada nada realmente forte aconteceu, cantamos os cantos com Riegels buscando algumas ações e contatos, mas nada foi tão intenso quanto o contato com Juliete. Todavia percebi algo que não havia percebido antes, todos os cantos que estávamos cantando com Riegels eram de uma língua totalmente diferente do português ou do inglês,

portanto não conseguia identificar absolutamente nada, tudo era novo, não sabia o significado das palavras e não havia nada em sua sonoridade que se parecesse com alguma palavra do inglês ou do português. Enquanto cantávamos as canções, apesar de serem palavras estranhas, conseguia acompanhar o líder, conseguia cantar aquele canto estranho, e quando eu achava que já sabia toda a sua estrutura musical, sua melodia e ritmo ou mesmo a pronúncia das palavras, ele sumia como fumaça, bastava Riegels entoar outro canto e já não conseguia mais lembrar de nada. Por momentos era como se os cantos aparecessem e depois fossem embora, como um estranho que bate na nossa porta pedindo um copo de água, e então, assim que esse estranho conseguisse a atenção que queria, ele fosse embora, sem deixar rastro algum de onde ele vinha e para onde iria. Parecia que o canto vinha e nos cantava e depois ia embora.

Meses mais tarde, encontrei em um artigo de Grotowski uma informação que parecia fazer sentido com essa sensação. Ao descrever o trabalho sobre os cantos de tradição realizado no Workecenter, Grotowski diz que "o canto de tradição é como uma pessoa" (GROTOWSKI, 2010, p.236) e portanto ao realizar um trabalho com esses cantos, se deveria tomar muito cuidado para não lidar com eles de uma forma grosseira. Apesar de estarem ligados a uma tradição e a rituais sagrados, o trabalho com os cânticos não deveria ser nortado por uma ideia errada de buscar por um suposto estado de "transe", pois isso só reduziria o trabalho a um caos e a improvisações arbitrárias em que se faz qualquer coisa não importando o quê. Para

além desses "exotismos, é preciso apenas descobrir que o canto da tradição, com os impulsos ligados a ele, é 'uma pessoa'" (GROTOWSKI, 2010, p.236).

Grotowski salientava que o canto só poderia ser, de fato, descoberto na prática. Mesmo assim, Grotowski dá alguns exemplos sobre o que ele quer dizer com entender o canto como uma pessoa:

Existem cantos antigos de que se descobre facilmente que são mulheres, e há outros deles, masculinos; há cantos em que é fácil descobrir que são adolescentes ou mesmo crianças, é um canto-criança; e outros que são velhos, é um canto-velho. Então pode-se perguntar: esse canto é mulher ou homem? É criança, adolescente, velho? O número de possibilidades é enorme. Mas colocar esse tipo de perguntas *não é o método*. Se se transforma em método, vai se tornar *chato e estúpido*. E ainda: um canto da tradição é um ser vivente; sim; nem todo canto é um ser humano, há o canto-animal, há o canto-força. (GROTOWSKI, 2010, p.236).

Apesar de ainda ser difícil de entender praticamente as palavras de Grotowski, pois me soava algo muito metafórico e nada objetivo, conseguia de algum modo entender teoricamente o que o experiente diretor polonês dizia. A sensação que eu tive foi justamente essa, do canto ser uma pessoa que aparece e depois vai embora, isso ficava muito claro no processo de Juliete, era como se uma pessoa escondida estivesse morando no canto e aos poucos Juliete tivesse descoberto, momentaneamente, por meio de suas ações, uma maneira para que essa pessoa se revelasse em seu corpo e voz.

Neste mesmo escrito Grotowski ainda diz:

Quando se começa a captar as qualidades vibratórias, isso encontra a sua radicação nos impulsos e nas ações. E então, de repente, aquele canto começa a *cantar-nos*. Aquele canto antigo me canta; não sei mais se descubro aquele canto ou se sou aquele canto. (GROTOWSKI, 2010, p.237).

Talvez fosse necessário que eu rompesse com a ideia do canto como um instrumento, quem sabe eu estivesse conduzindo o processo com o canto por uma via muito racionalizada e, ao invés de buscar a pessoa do canto, estivesse tentando instrumentalizar essa descoberta, como se já quisesse capturar algo que mal tinha conseguido tornar presente.

### 3.4 ENCONTRO EM CAMPINAS: CAMPONESES DAS MONTANHAS

Logo após a experiência com Robin Riegels em Brzezinka, fiquei um longo período sem manter contato algum com o Workcenter ou mesmo com pessoas que estiveram por ali. Fui encontrá-los novamente em Campinas, quando já tinha retornado da Polônia para o Brasil.

Durante os meses de maio a junho de 2015 o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards esteve no Brasil realizando diversas ações artísticas pelo estado de São Paulo, através do projeto "*Cantando Estradas: Encontros com o Open Program*".

No decorrer das seis semanas em que o projeto fora realizado, o Open Program esteve presente na cidade de Campinas, na região do Vale do Paraíba, Litoral Norte e na Capital realizando diversas atividades culturais. Em Campinas além de uma entrevista pública realizada na Unicamp, houve a apresentação das obras *Hidden Sayings* e *Electric Party Songs*, palestras e exibição de vídeos de outras obras realizadas pelo Workcenter e debates com artistas locais em uma conversa no Lume Teatro.

Além das atividades mencionadas o projeto realizou para a apresentação de *Electric Party Songs* um workshop-montagem orientado pelo núcleo de artistas do Open Program, em colaboração com a Casa de Cultura Tainã<sup>44</sup> e sua rede de parceiros, e também com o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Este workshop-montagem teve sua realização dos dias 05 a 08 de Maio, e a apresentação do seu resultado, aberta ao público, se deu no dia 09 de maio na Casa de Cultura Tainã.

Diferente de todas as outras atividades realizadas no projeto, a oficina-montagem não era uma ação aberta ao público em geral, puderam participar na

---

<sup>44</sup> A Casa de Cultura Tainã é uma entidade cultural e social sem fins lucrativos fundada por moradores da Vila Castelo Branco e região em 1989 como nome de Associação de Moradores da Vila Castelo Branco e, mais tarde, através de um concurso, foi escolhido o nome de Casa de Cultura Tainã que hoje fica na Vila Padre Manoel da Nóbrega região noroeste do município de Campinas, SP. [...] Sua missão é possibilitar o acesso á informação, fortalecendo a prática da cidadania e a formação da identidade cultural, visando contribuir para a formação de indivíduos conscientes e atuantes na comunidade. [...] Ela atende hoje em média 450 crianças e adolescentes e 1.350 pessoas indiretamente através de atividades, oficinas e shows realizados fora da entidade. (Disponível em: <http://www.taina.org.br/casa.php>. Acesso em Agosto. 2017.)

construção desta obra somente os membros da comunidade da Casa de Cultura Tainã e alguns alunos selecionados do curso de Graduação em Artes Cênicas da Unicamp. Todavia, havia um pequeno grupo de interessados que se mostraram bastantes curiosos em testemunhar esse processo de trabalho, durante o término da entrevista pública solicitamos à equipe de produção a oportunidade de acompanhar a oficina, mesmo que pudéssemos apenas participar na condição de observadores. A resposta: "Cheguem cedo, tragam roupas elegantes e veremos amanhã".

Sem a certeza de nada fui em direção a Casa de Cultura Tainã, esperava ansioso em poder pelo menos observar o trabalho. Mesmo sem manter contato direto com o Workcenter toda a experiência vivida anteriormente nos outros encontros ainda estava viva em meu peito e cabeça, não conseguia esquecer o quanto era forte e intensa a maneira como cantavam suas canções, no entanto fora o testemunho das obras *The Living Room* e *I'm America*, e a participação na seleção em Belo Horizonte, ainda não tinha tido a chance de observar ou de participar de nenhuma oficina "oficial" do Workcenter e quando soube da oficina-montagem fiquei bastante entusiasmado.

No texto do programa de atividades do *"Cantando Estradas"* a oficina-montagem estava descrita como um espaço de troca entre os artistas do Open Program com a comunidade da Casa de Cultura Tainã, porém durante o processo de trabalho, fui percebendo que esse espaço de troca era muito sutil.

Logo no início do primeiro dia de Oficina Biagini permitiu que todos do pequeno grupo de curiosos participassem ativamente do processo da oficina. No



geral o que fizemos foi cantar junto com o grupo do *Open Program*, parte do repertório de cânticos de tradição afro-norte americana utilizados na estrutura do *Electric Party Songs*. Enquanto cantávamos Mario Biagini e os demais membros do *Open Program* procuravam por "fagulhas de vida" presentes nos corpos e nos contatos entre os participantes, destarte as ações que Mario Biagini parecia considerar realmente vivas eram somente aquelas realizadas por alguns membros da Casa de Cultura Tainã. Quase não houve espaço para contato entre os membros do *Open Program* e os alunos universitários.

Bom, sem dúvida alguma os participantes membros da Casa de Cultura Tainã moviam sem pestanejar, enquanto eu tentava entender o trabalho e como me inserir nas ações em grupo, eles entravam na dinâmica dos cantos como se estivessem dançando em um baile ou uma grande festa. Era evidente a nítida diferença entre os corpos e a maneira de agir entre os atores universitários e os jovens dançantes da Casa de Cultura Tainã. Os jovens e moças na maioria negros, possuíam uma agilidade incrível em suas respostas corporais e grande diversidade de movimentos, pareciam conseguir mesclar em um movimento fluido e contínuo algo que vinha do samba, do *côcô* e do *brake dance*. Eram corpos profundamente enraizados na cultura popular, estavam acostumados, imagino eu, a dançar assim de forma espontânea desde crianças. Agiam naturalmente em suas danças, sem a mente guiar os seus passos. O fluxo contínuo que propunham a partir de suas reações frente aos contatos travados com os membros do *Workcenter*, me arremeteu ao que Passini havia dito sobre os camponeses da montanha.

Assim como os camponeses das montanhas - que não buscam por uma maneira menos ou mais artística para cantarem, que não se preocupam em cantarem como se estivessem em uma apresentação, apenas cantam, sem julgar a forma como cantam, cantam durante as suas atividades por que desejam apenas cantar - o mesmo parecia acontecer com os jovens da Casa de Cultura Tainã. Cantavam e dançavam, sem se preocupar com algum aspecto técnico ou algum julgamento sobre a qualidade artística de suas ações, se colocavam em um ambiente festivo onde a vida corria nos seus corpos, através de seus sorrisos, de seus passos e movimentos desarticulados, de seus olhos, de seus cantos e encantos.

Biagini constantemente salientava para os participantes a importância de toda aquela fluidez e vida, presente na maneira de agir daqueles jovens. Contudo, observei algo, que me pareceu contraditório, no que diz respeito a entender a oficina como um momento de troca cultural entre o Workcenter e os participantes brasileiros. Apesar de Biagini salientar a importância dessas fagulhas de vida presentes nos jovens da Casa de Cultura, em nenhum momento os participantes da oficina puderam liderar os cantos ou propor cânticos de tradição brasileira, mas apenas estar à serviço da composição do grupo. Neste sentido, realmente fiquei me questionando se a experiência com a oficina-montagem propiciou de fato um intercâmbio ou uma troca, ou se, por outro lado, a experiência fora norteadada em um processo de uma via de mão única, em que as únicas trocas permitidas se concentravam na microestrutura do trabalho existente no Workcenter, como se toda a vida presente nos corpos brasileiros estivesse a serviço da criação do

Workcenter. Nesse ponto, o intercâmbio cultural me pareceu superficial e preso à uma lógica artística estrangeira.

Será que os cânticos brasileiros não poderiam fazer parte daquela momento de troca e experiência cultural?

Mesmo assim tentei aproveitar a experiência do Workshop para verificar como as ações dos cantos eram descobertas e como se estruturavam em uma sequência que fosse possível de se repetir.

Era nítido que os membros do *Open Program* haviam estipulado uma sequência de cantos a partir dos quais cada líder sabia o momento exato de sua entrada nessa sequência, porém as ações dos cânticos pareciam tomar forma no ato do próprio cantar. Nada do que era realmente vivo parecia ter sido estipulado previamente, os contatos surgiam através da improvisação. Conforme os líderes iam chamando o cântico e descobrindo suas ações, o coletivo ia se organizando e emitindo respostas frente ao que o líder realizava. Quando momentos realmente vivos surgiam após o final do canto, Biagini perguntava ao líder e seus parceiros de contato aonde se encontram na sala de trabalho e o que eles faziam, a partir então da memória deste primeiro contato a estrutura da obra ia se refinando se tornando mais complexa. Cabia aos performers (por performers incluo tanto os membros do Workcenter, quanto os participantes em geral) recordar com seus corpos, sua imaginação e associações, as ações dos contatos vivos surgidos nas improvisações, ao realizar esse processo Biagini salientava duas coisas: primeiro, deveriam procurar pelos detalhes dos contatos, lembrar exatamente o que faziam no espaço de trabalho,

com quem faziam e o que imaginavam enquanto faziam determinada ação. Segundo, não poderiam mergulhar nas ações já descobertas como se já soubessem o que viria acontecer, mas bem devagar e a partir de movimentos menores deveriam ir descobrindo com o corpo a vida que estava presente na primeira vez que realizaram suas ações.

### **3.5 ENCONTRO NO RIO DE JANEIRO: CARIOCA DREAMS**

Dia, sol bastante quente. Rio de Janeiro. Em uma sala de madeira não muito iluminada, dentro de um prédio localizado em algum lugar de botafogo, homens e mulheres, jovens, senhores e senhoras de gostos, peles, cheiros, mundos e países diferentes, começam a incendiar todo o lugar com o calor de seus corpos suados e a vibração de suas vozes. O ambiente mal parecia o mesmo de minutos atrás, entre um canto e outro, os mesmos homens e mulheres que outrora estavam rígidos como pedra e distantes uns dos outros, agora se misturavam em uma mesma melodia, compartilhavam seus sotaques, seus afetos e seus mistérios, deixavam se transformar com o outro, se perdiam e se reconstituíam no coletivo, habitavam outro lugar onde a comunicação normativa padrão parecia se reconfigurar numa outra forma de diálogo, onde o canto e a comunhão das vozes operavam uma linguagem composta não somente de palavras, mas enunciados cujos sentidos

produziam uma lógica outra na comunicação dos seres ali presentes. Uma lógica de afetos.

Em pouco mais de uma semana depois do encontro com o Workcenter em Campinas, fui para o Rio de Janeiro para participar de uma oficina sobre canto com Alejandro Tomás Rodriguez e Robin Gentien. Dessa vez a oficina seria conduzida apenas pelos dois membros do Open Program sem a presença de Biagini, estava muito receoso em participar da Oficina por causa do que fora vivido na Casa de Cultura Tainã, mas mesmo assim, o trabalho do Workcenter ainda mexia comigo, ainda era muito viva a lembrança em meu corpo daqueles cantos, queria muito passar pela experiência de tentar cantá-los mais uma vez. Porém estava decidido que não iria buscar entender o processo de trabalho, dessa vez iria tentar apenas acompanhar o processo com os cânticos, tentaria pensar menos como um ator preocupado em aprender alguma coisa, mas alguém que vai até uma festa encontrar alguns velhos conhecidos e quem sabe conhecer novas pessoas e passar algum tempo em conjunto cantando e dançando com as pessoas ali presentes.

No primeiro dia de Oficina cheguei um pouco mais cedo do horário estipulado para o início do trabalho, ainda não havia uma alma viva no lugar, sem ter o que fazer, me sentei no degrau da entrada da sede do AMOK Teatro e comecei a olhar para o céu, era uma manhã bastante agradável, o céu estava limpo e com bastante sol, no que ia observando a natureza do lugar: as árvores com as folhas bem verdes que se misturavam com os edifícios velhos e novos e os cabos dos postes de energia, comecei a lembrar das palavras de Biagini e do jeito como ele havia se colocado em

sua fala, com certeza não queria passar por um momento como aquele novamente. De repente minhas mãos e pés ficaram frios e me perguntei se realmente era para eu estar ali: por que não tinha desistido logo da ideia de me aproximar daquele trabalho? O teatro parecia ser um mundo tão generoso em que todas as criações eram possíveis: por que me fixar a uma maneira única de se fazer teatro? O dia estava lindo, poderia muito bem esquecer disso tudo e deixar a Oficina para trás. Me levantei comecei a percorrer o caminho de volta até o Albergue, mas antes que minha fuga pudesse ser concluída fui surpreendido na esquina da rua com o bom dia sorridente e o abraço apertado de Alejandro Rodriguez e Robin Gentien.

**Rodriguez:** Acho que você está indo na direção errada.

**Sonhador:** É verdade eu me perdi um pouco na localização caminho, e como nunca estive no Rio isso tudo é muito novo para mim.

**Rodriguez:** É mesmo? Não parece com essa camiseta: "Carioca Dreams".

**Sonhador:** Ah! Isso é apenas um souvenir... uma mania boba que tenho de comprar uma camisa dos lugares por onde viajo.

**Rodriguez:** Entendi "Carioca Dreams".

Ao voltarmos para a sede do AMOK a sala já estava aberta, o local me lembrava muito da velha sala de trabalho em Wroclaw, chão de madeira e muros feitos de tijolos alaranjados. Quando chegamos no local havia algumas cadeiras nos cantos da sala, algumas pessoas se encontravam sentadas escrevendo em seus cadernos, enquanto outras estavam se alongando no chão e fazendo alguns exercícios de aquecimento.

**Rodriguez:** Bom dia a todos, por favor vistam as suas roupas para cantar, começaremos em alguns minutos.

Alguns dias antes do início da Oficina recebemos um e-mail solicitando que levássemos para o trabalho com os cânticos uma muda de roupas elegantes: algo que nos sentíssemos bem, poderia ser uma calça e uma camisa de botão para os homens e saias ou vestidos para as mulheres. No que retornei do vestuário, após me trocar, notei que as pessoas estavam novamente nos seus mesmos lugares, fazendo as mesmas coisas de antes, com a exceção de que haviam trocado de roupas.

Vi Rodriguez sentado em um dos quatro cantos da sala, fui em sua direção e me sentei em uma cadeira próxima a dele.

**Sonhador:** Você já tinha estado no Rio antes?

**Rodriguez:** Sim uma vez... e já que você não é do Rio de que parte do Brasil você vem?

**Sonhador:** João Pessoa, fica no nordeste do país um lugar maravilhoso, você deveria conhecer as praias são lindas.

**Rodriguez:** Lindas como as do Rio?

**Sonhador:** Acredito que sim, mas sem a multidão que existe aqui.

**Rodriguez:** Maravilha espero um dia poder conhecer...

No final de nosso pequeno papo, Rodriguez se colocou de pé e então anunciou que iríamos começar o trabalho.

**Rodriguez:** Vamos cantar alguns cânticos antigos em conjunto, não existem grandes regras para isso, apenas não cantem mais alto que os líderes das canções,

prestem atenção na melodia e no ritmo do canto, procurem responder as canções junto com o líder não se atrasem na resposta do canto. Vamos no início chamar algumas pessoas para cantar, se você for chamado descubra uma maneira de entrar no que estamos fazendo, se você não for chamado, não observe apenas o trabalho como se estivesse no teatro, busque realmente prestar atenção ao que estamos cantando, isso requer que estejam ativos, prontos para mergulhar nessa piscina imediatamente; aproveitem também para prestarem atenção na melodia do canto.

Para minha surpresa assim que Rodriguez começou a cantar fui convidado por Gentien para participar do canto. Seu convite não me pareceu algo como se ele dissesse "venha cantar conosco", seu olhar parecia me indicar outra coisa, Gentien surgia como uma criança que dizia "ei venha ver isso, olhe essa cara, o que ele está fazendo? Parece divertido, não é?". Quando entrei na dinâmica do canto não pensei o que aquele canto poderia significar, estava de alguma forma feliz e leve, ao olhar para Rodriguez percebia o estado dilatado de sua voz, a sua voz viva e vibrante, mas não buscava entender o que estava acontecendo, na verdade uma série de imagens vinham na minha cabeça, por exemplo: Rodriguez parecia um senhor rodeado de pequenas crianças, isso me lembrou da minha primeira vez no zoológico, quando me deparava com um universo totalmente novo, com criaturas que jamais havia visto antes, na minha imaginação cada um dos membros da sala começou a se transformar nos animais do zoológico. Enquanto as imagens iam ficando cada vez mais coloridas na minha cabeça, meu corpo sentia algo muito diferente, mesmo sem estar fazendo muita coisa: apenas andando e acompanhando Rodriguez pela sala, às vezes trocando



alguns olhares, estava completamente encharcado de suor, a temperatura da sala estava bem quente, ou melhor, meu corpo estava muito quente. Em algum momento Rodriguez mudou de canção e um contato mais longo começou a surgir entre nós dois, inicialmente ele se aproximou e começou a falar comigo através do canto, não saberia dizer racionalmente o que ele queria dizer, ele me indicava com a mão alguma coisa no teto da sala, mas de alguma forma meu corpo parecia facilmente entrar em contato com o que ele dizia: "Ah é isso é um pássaro lá longe em cima das nuvens". No que íamos fazendo uma série de movimentos pelo espaço, seu canto começou a se tornar jovial, o timbre de voz e ações de Rodriguez rapidamente se converteram para um comportamento infantil e do nada começamos a fazer uma série de movimentos no chão, tudo era muito rápido e de alguma forma muito divertido, fazíamos algumas cambalhotas rapidamente nos levantávamos e então pulávamos alguma coisa. Na minha imaginação éramos duas crianças escalando algumas estruturas de metal, similares aos brinquedos que costumava a ir com meu pai quando tinha uns cinco anos de idade. Ao final daquela sessão de canto, sentia meu corpo maior, como se alguma coisa tivesse ampliado em meu peito, era muito bom me sentir assim, parecia que por anos estava dormindo e de repente algo havia despertado em meu coração, como se tivesse levado um choque de um desfibrilador algo corria em meu corpo, parecia que estava dentro do mar ou de uma piscina, cada centímetro estava dançando e pulsando.

**Rodriguez:** Antes de fazermos uma pausa, algumas notas importantes sobre o que fizemos hoje. Primeiramente devo falar que hoje no início da manhã um pouco

antes de começarmos a cantar a única pessoa que realmente estava fazendo alguma coisa era o Sonhador. Enquanto a maioria de vocês estavam completamente cegos e voltados para o seu próprio mundo, fazendo uma série de alongamentos, o Sonhador estava vivo, conversando e interagindo com os outros. Vejam devemos tomar cuidado com esses automatismos, nosso trabalho é baseado em um comportamento vivo e orgânico. Na maioria das vezes em que fazemos workshops como este, temos atores que chegam na sala de trabalho e sem ao menos olharem uns para os outros, começam a se estirar pelo espaço de trabalho, não sei por que se preocupam tanto com aquecer ou alongar seu corpo. Não vai ser agora com vinte minutos de alongamento que algo vai mudar em seu corpo, bom talvez vocês estejam se sentindo um pouco duros em alguma parte de seu corpo, talvez queiram relaxar alguma parte ou sentir um pouco seus braços, pernas, abdômen e etc... Talvez seja necessário para você se espreguiçar um pouco, mas não façam disso um automatismo, evitem deixar suas vidas no piloto automático, ao invés de se preocuparem em alongar e aquecer o seus corpos, porque não olham e conversam uns com os outros, isso já será algo diferente, o que você sabe sobre essa ou aquela pessoa, descubram ainda o que não sabem. Agora no trabalho é muito bom que evitem outro grande automatismo, às vezes uma parte do grupo se aglomerava em um círculo ou uma linha reta, isso é um sintoma de que talvez algo não esteja funcionando. Quando as pessoas dançam e cantam em uma festa elas não fazem círculos, em ocasiões realmente vivas, os espaços entre as pessoas são ligeiramente desarticulados e nada simétricos. Vejam não se trata também de agora buscarem uma assimetria, se trata de estarem em

relação uns com os outros, de responderem uns aos outros. Quando vocês estão em relação algo vivo aparece, pode ser que três pessoas estejam mais afastadas do centro da ação do canto, mas de alguma forma, se estiverem escutando atentamente ao líder, vão estar em relação ao que está acontecendo. Por último, Sonhador. Você se lembra de nosso contato?

**Sonhador:** Bom acredito que sim... Mas qual você está falando, houve muitos não?

**Rodriguez:** Sim é verdade houve muitos, mas me refiro aquele em que fomos ao chão. Você se lembra? Ali, o que você fazia, era realmente vivo e estava funcionando, seu corpo, sua maneira de olhar, de agir era fluida. Esta é a maneira de se aproximar deste trabalho, não julgue suas ações e não as observe, reaja ao que o líder faz e com os contatos entre seus colegas, vá com suas associações e seus instintos e siga sua intuição, ajude o líder e proponha alguma coisa. Da próxima vez em que cantarmos essa canção você deve procurar se lembrar, com o seu corpo e a sua memória, exatamente o que fazíamos, aonde estávamos na sala de trabalho e como era o nosso contato. Ao fazer isso não tente realizar suas ações como se já as conhecesse, vá devagar e gentilmente se recorde do que fazia. O canto é uma criatura muito sensível, ele sai vagarosamente de um arbusto: não o assuste, vá com calma e procure escutá-lo. Cantamos essas canções por anos e é incrível como ainda não sabemos quase nada sobre elas, o canto é como um velho amigo, alguém que você pensa conhecer, mas que realmente não o conhece por inteiro: é e sempre será um mistério.

Durante um outro momento da Oficina pude ter a chance de puxar uma canção.

**Rodriguez:** Sonhador você quer tentar liderar uma canção? Consegue se lembrar da melodia e do ritmo do canto em que tivemos o longo contato no primeiro dia da Oficina?

**Sonhador:** Sim.

**Rodriguez:** Tente então cantá-lo, vá devagar e gentil, tome seu tempo.

Olhei para Rodriguez e me lembrei do que havia dito sobre o canto ser um velho amigo. Imaginei um amigo de minha primeira infância e comecei a cantar para ele, como se estivesse falando com ele, perguntado como tinha sido seu dia... Mas mesmo buscando imaginar que meu amigo estivesse ali comigo estava ansioso por tentar ver alguma coisa acontecer, gostaria que o canto chegasse ao mesmo ponto em que ocorrera o contato com Rodriguez. Assim que comecei a pensar em como queria que o canto crescesse e evoluísse, fui ficando sem ar e começou a se tornar difícil manter a pergunta e a resposta do canto, comecei a achar que não estava fazendo certo e que tudo estava errado e patético. Até que parei de cantar e sem saber o que fazer fiquei em silêncio olhando para o chão e preparado para receber as correções de Rodriguez.

**Sonhador:** Ok não funcionou, desculpe estava horrível eu me perdi por completo.

**Rodriguez:** Primeiro, não há nada que desculpar, estamos trabalhando. Pode ser que algo funcione, como também possa acontecer o contrário. Lembre-se você

não pode fazer como se estivesse funcionando, no início algo estava vivo e então você começou a fazer uma voz e depois ficou sem ar e parou de cantar. Não bloqueie o que está fazendo, não busque por uma voz, tente manter a melodia e o ritmo precisos, não altere a melodia a cada novo ciclo de chamadas e respostas, vá em frente com calma. Feche os olhos e tente mais uma vez.

Sem saber o que fazer, comecei pelos dois elementos que o canto já me dava: sua melodia e seu ritmo. Foquei-me para não quebrar a melodia e não me atrasar na chamada e na resposta. Ainda de olhos fechados comecei a escutar as vozes de meus outros colegas de trabalho e, a cada novo ciclo em que realizava uma chamada, na resposta do canto as vozes de todos começavam a ficar mais claras e perceptíveis. Abri os olhos e algumas imagens começaram a surgir na minha mente: me via rodeado de algumas pessoas em um campo aberto; na configuração que estávamos espelhados na sala havia uma participante um pouco mais distante de todos, o movimento de sua saia me fez lembrar de minha avó, seus passos eram similares ao jeito como ela andava imitando um boi com uma panela de metal na cabeça. Fui em sua direção e então comecei a cantar para ela. Alguma coisa começou a vibrar na minha barriga e, sem que eu tentasse criar alguma voz, percebia meu timbre mudar. De repente me via de joelhos e olhando para minha avó e cantava para ela como um pedido de desculpas por não ter escrito a carta que ela tanto havia me pedido semanas antes de morrer. A vibração começou a se tornar cada vez mais intenção e, junto com a minha barriga, algo vibrava muito forte em meu peito, escutei Rodriguez falando: "isso vá em frente deixe ir, onde está? No coração? Sim,

no coração", conforme ele ia me guiando e tocando em algumas partes do meu corpo, indicando locais para eu relaxar minha musculatura, uma emoção muito forte começou a tomar conta de mim, quando percebi as lágrimas escorrendo pelo meu rosto, lembrei de um momento da minha infância em que um colega havia cortado por acidente minha orelha em uma aula de artes, segurei minha orelha e quando olhei para os participantes da oficina, todos haviam se transformado nos alunos da aula de artes, Rodriguez era a professora que conversava comigo e por meio do canto eu falava o que estava acontecendo. Aos poucos Rodriguez foi pedindo para que eu terminasse a canção, sua voz era como uma lamparina no meio da escuridão, fui seguindo suas orientações até que sua voz sumiu, e no silêncio o canto foi embora.

No final da Oficina era nítido poder verificar o quanto os corpos de todos os participantes estavam mais disponíveis ao contato. Parecia que de alguma forma tínhamos passado alguns dias trocando um pouco de nossos segredos, mesmo sem pronunciar uma palavra, dançamos e cantamos em conjunto nossos mistérios.

**Rodriguez:** Sonhador, não sei se você sabe, mas esta é a última atividade que farei junto com o Workcenter estou saindo do *Open Program*, estarei em breve retornando para Argentina junto com Robin. Em Buenos Aires tenho um grupo de pessoas que já vem trabalhando comigo por 5 anos. Vamos iniciar uma série de atividades pedagógicas dentro de alguns meses, penso que talvez você queira nos fazer uma visita...

### 3.6 3ª ADJACÊNCIA: UM MONGE ESTRANHO

Sim! A resposta não tardou a aparecer. Fui ao encontro de Rodriguez e Gentien em Buenos Aires e depois voltamos a nos encontrar diversas vezes no Brasil e novamente na Argentina. Dentre esses encontros houve muitos momentos inesquecíveis, mas de todos eles a primeira ida à Buenos Aires e a primeira oficina produzida no Brasil tomam lugar de destaque nesta aventura.

**Rodriguez:** Buenos dias. Obrigado a todos por estarem hoje aqui conosco em Buenos Aires, alguns de vocês já são velhos amigos de estada, outros nem tanto. Agora o que vamos fazer durante essa semana? Durante os próximos dias vamos mergulhar em uma espécie de investida, uma investida prática, para tocar em alguns elementos básicos da atuação. Abordaremos estes elementos através do trabalho com cantos tradicionais e de cenas curtas criadas por vocês. O trabalho realizado neste encontro será desenvolvido em torno dos campos que considero a base do ofício de um ator: ações físicas e comportamento crível. Para mim, o principal objetivo deste curso é individualizar o potencial humano e atuante em cada participante, ajudando os participantes a descobrir os caminhos pelos quais podem fazer algo real ou, em outras palavras, algo que lhes seja vivo. Por real, eu quero dizer, uma ação que esteja conectada ao momento presente e ligado às suas motivações. Meu papel aqui consiste em trabalhar como um guia, observando cada participante e proporcionando algumas ferramentas, de maneira que vocês possam acessar algum tipo de campo: o campo do comportamento orgânico em função da vida

do corpo, da mente, e dos sentimentos. Como atores e performers, isto é o que trabalhamos, e de onde trabalhamos. Como um ator você deve ser crível. Você não consegue ser crível se você não construir uma linha de ações físicas. Isto não tem nada a ver com o estilo de teatro em que se escolhe trabalhar. Por exemplo, alguém pode trabalhar em um estilo grotesco, embora um personagem grotesco não seja somente a exageração física de uma determinada pessoa. É de fato algo muito mais complexo. Sempre tem que haver algum componente crível. Quando se acredita no que um ator faz no palco é porque antes, naquele momento, este ator fazia uma ação ou série de ações ligadas a uma intenção precisa. Talvez até saibamos que nunca iremos encontrar uma pessoa com essa fisicalidade grotesca na vida real, contudo, podemos reconhecer neste personagem algo orgânico e real, algo de humano. Nós também trabalharemos com antigos cânticos tradicionais de diferentes culturas e comunidades da América Central e do Sul. Vamos trabalhar em uma sequência de cânticos e algumas ações articuladas em torno de alguns desses cânticos, que foram descobertas pelos membros da nossa equipe. Sem explicações complexas, convidamos todos participantes a cantar e dançar, a participar, a encontrar o seu caminho para a situação que esteja ocorrendo e simplesmente participar. Por último mas não menos importante. Dedicaremos parte do nosso tempo trabalhando em alguns jogos físicos, que entendemos por treinamento. Mas vejam bem, de um modo geral existe toda uma mitologia sobre o treinamento do ator e, em particular, sobre o "treinamento de Grotowski", e uma vez que as pessoas sabem, ou imaginam algo sobre o nosso histórico no Workcenter, acabam por fixar algum tipo de ideia sobre



como nosso trabalho deve parecer. Provavelmente esta ideia provém do que Grotowski havia descrito no livro "Em busca de um Teatro Pobre". Muitos pensam, por exemplo, que deveriam fazer algo muito duro e difícil, e não é realmente assim. Na verdade, estamos sempre desenvolvendo nossa maneira de "treinar". Isso ocorre porque, durante os anos as mudanças no corpo humano acontecem, a mente muda, as antigas dificuldades desaparecem e novas começam a surgir. Quando os problemas são resolvidos, você deve mudar a perspectiva, e seguir em frente. Um "treinamento" deve ser sempre uma espécie de desafio em desenvolvimento. Um dos objetivos consiste em encontrar através de jogos físicos simples uma fluidez que surge quando você está totalmente envolvido com algo. Portanto se deve começar com uma tarefa muito simples e concreta, por exemplo, você segue outra pessoa, apenas andando, correndo, pulando, indo para cima e para baixo a partir do chão, brincando como se você fosse um animal. Todavia, você deve sempre seguir o tempo-ritmo e não a forma, sempre deve permanecer junto ao líder! Através destas tarefas simples, pode-se notar que algo que se parece muito simples, é na verdade bastante complexo, porque imediatamente a mente quer conduzir o corpo. Neste caso, uma pessoa quer entender mentalmente o que ele ou ela deve fazer, para que, em seguida, faça com o corpo. Desta maneira esta pessoa sempre vai estar "atrasada". Então aqui, ao invés de uma fluidez, o que se pode observar é um comportamento em staccato. Ao trabalharmos com o treinamento vocês devem, antes, fazer o oposto: colocando sua atenção em outra pessoa e delicadamente deixando o corpo seguir o que está acontecendo fora de si. De forma a conquistar

este objetivo, vocês devem primeiramente ver, por que sempre o líder estará mudando de ritmo, e então busquem fazer com que seus impulsos correspondam com os do líder. Isto requer sustentar um estado de atenção complexo, um contínuo esforço para manter-se enxergando. Tempo-ritmo não consiste na forma de um movimento, mas em um fluxo de impulsos que estão em constante mudança. No início através da imitação da forma, alguém pode começar a capturar o tempo-ritmo. Então procurem encontrar uma maneira para que a mente desça em direção ao corpo, o que estou dizendo aqui é apenas uma metáfora, embora possa ajudar. Todos nós podemos perceber isso por momentos em nossas vidas, é como se a mente começasse a se tornar passiva, parando de controlar o corpo, deixando de lhe dar instruções como uma pequena voz dizendo: "coloque o seu braço aqui, agora bote o seu pé ali". Cuidado! vocês precisam encontrar uma maneira de parar de ouvir essa voz, caso contrário, sempre vão estar atrasados, porque nesta situação, o corpo sabe se portar melhor do que a mente e reage muito mais rápido do que os pensamentos.

Quando estávamos trabalhando com as propostas de cena houve um trabalho que chamou bastante a minha atenção, uma participante francesa resolveu apenas cantar um canto em inglês, este canto parecia ser algum *spiritual* do repertório do Workcenter, ao começar a cantar ela parecia estar fazendo exatamente os mesmos trejeitos que os membros dos Workcenter faziam quando algo começava a fluir em seus corpos: sua voz estava ampla e ressonante, seu timbre havia mudado e algo como uma corrente parecia circular em seu corpo. Para um olho não treinado como o

meu seu trabalho parecia estar funcionando bem. Todavia assim que esta participante concluiu a sua cena Rodriguez começou a lhe apontar uma série de indicações que pareciam dizer o contrário

**Rodriguez:** O que você estava fazendo ainda pouco em sua cena?

**Participante:** Estava cantando.

**Rodriguez:** Sim, mas isso não é suficiente.

**Participante:** Bom... eu estava cantando para esquecer.

**Rodriguez:** Bem... Isso pode estar certo... Mas, quais são as ações vinculadas à sua atual motivação? Esquecer para quê? Ou para quem? Porque às vezes pode ser que o que você estava fazendo seja simplesmente uma ideia, algo "em geral" como Stanislavski costumava dizer. Neste caso, acontece dentro da mente da pessoa e não no corpo. Ações físicas estão sempre ligadas ao corpo, elas vêm de dentro do corpo: Ação Física. Elas são enraizadas no corpo, nascidas juntamente na espinha dorsal, no tronco. Elas não vêm, por exemplo, de partes periféricas: das pernas, braços ou cabeça. Uma ação é sempre precedida por um impulso ou uma série de impulsos. Veja, não é possível cantar como se estivesse funcionando, isso não funciona. De alguma maneira o que você fazia parecia ser fluído, mas tudo partia das extremidades. Impulsos são difíceis de perceber, pois são muito pequenos, são ações microscópicas dentro do corpo. Na verdade, você não consegue realmente capturar os impulsos, e nem provocá-los. Se você tentar, será falso. Há uma conexão direta entre motivações e impulsos. Se você não trabalhar para traduzir suas motivações em ações não haverá uma possível unidade em seu comportamento. Em

vez disso será como um pequeno filme passando somente em sua mente. Na vida, apenas "andar" não existe. Nós sempre andamos de um ponto em direção a outro, e é o mesmo para cantar. "Andar" e "cantar" são atividades; a questão é como transformá-las em ações. Quando você realmente canta, você canta para alguém, para alguma coisa, seja porque você queira algo, ou não, você pergunta algo, você exige algo, você chama por alguém. Estas são ações simples e verdadeiras, e estas ações são elementos em que nós baseamos nosso trabalho, embora, obviamente, elas sejam muito específicas e individuais para a pessoa que a está realizando. Portanto você nunca deveria cantar somente por cantar, em vez disso, é preferível cantar para alguma coisa ou pessoa. Lembre-se sempre há de existir este outro ao qual dirijo a minha atenção. Quando uma ação é real existem esses impulsos de dentro que não conseguimos controlar, porque uma ação é na verdade uma reação. Você consegue entender?

**Participante:** Sim

**Rodriguez:** Então da próxima vez não procure uma forma, ou não faça como se estivesse funcionando, vá em seu corpo, na sua memória e use as suas associações e suas motivações.

**Sonhador:** Rodriguez, com licença posso fazer uma pergunta?

**Rodriguez:** Claro vá em frente.

**Sonhador:** Me parece então que as motivações são um importante elemento neste trabalho, conseqüentemente me pergunto: O quanto elas são importantes durante o processo?

**Rodriguez:** Motivações são extremamente importantes. Você deveria buscar por elas, porque estão conectadas com uma necessidade, algo que é necessário para você. Elas devem ser o seu segredo. Ninguém precisa saber o que são as suas motivações. Você não precisa dizer ao diretor ou a pessoa que lidera o trabalho quais são suas motivações. Isso é algo especial entre você e você mesmo. Além disso, você viu muitas vezes durante esses dias isso acontecendo, através desta busca - esse tipo de pesquisa ativa para pequenas ações relacionadas ao aspecto memorial que acabei de mencionar - um campo incrivelmente rico pode ser aberto na frente da pessoa. Pode ser algo muito especial, muito precioso e único, como um nutriente. Às vezes nós chamamos isso de um processo vivo. A pessoa trabalha com precisão, passo a passo, com humildade, como um artesão, indo em direção às suas intenções ou motivações. Você tem também o canto, o qual possui uma estrutura. Esses cânticos são preciosos, muito antigos: eles sobreviveram há séculos, ou até milhares de anos. Eles, talvez, "chamam" algo em você. Por exemplo, essa música: "Bring me water". Ela tem por si mesma uma demanda, como uma súplica. Traga-me água? O que isso significa? Quem está trazendo a água? O que água significa? Água para quê? Ela também fala sobre uma flor. O que é essa flor? Onde está? A estrutura repetitiva da música te faz indagar repetitivamente perguntas como estas, mas sempre de uma maneira ligeiramente diferente. Então ao longo deste questionamento, você pode tocar algum tipo de desejo, algum tipo de necessidade, algo em você que não é possível nominar ao certo, mesmo que ainda esteja sempre em você como uma leve cicatriz. Você não consegue achar uma resposta, mas talvez

de alguma forma você ouça o eco de uma resposta, algo que conversa com essa necessidade. Então, enquanto você canta, existe algo em você, ou entre você e seu parceiro, que começa a tocar essa necessidade. Isso pode ser um tipo de alimento. Assim, no próximo dia você quer ser tocado novamente por isso. A sessão de canto termina, mas ainda há um tipo de ressonância do que acabou de acontecer. Então você esquece. E vamos dizer que você vai para casa, e enquanto está cozinhando ou lavando a louça de repente vem esse eco do que aconteceu durante o trabalho com o canto, e alguma parte da sua atenção vai em direção a isso, e esse tipo de substância está presente de novo - ou você está presente de novo para encará-la. Então isso se vai e você esquece mais uma vez. Você come com seus amigos ou sua família, todos estão conversando, e por um momento você olha para alguém, e ele ou ela o faz lembrar o que aconteceu durante o trabalho. Essa pessoa vê você recordando algo e entre vocês dois aparece uma espécie de cumplicidade não falada, e essa substância novamente está presente por um momento. Depois você vai dormir, mas ainda tem a sensação em seu corpo. Conforme você dorme ainda se lembra do que aconteceu, talvez, você tenha um sonho estranho, um bem vivo. Ao acordar tudo se foi. Você se sente como se estivesse muito pesado. E logo no dia seguinte, vai trabalhar, tentando tocar mais uma vez isso que estava te alimentando. Entende o que quero dizer?

**Sonhador:** Penso que sim...

**Rodriguez:** Todo mundo gosta de cantar: isso é algo maravilhoso. Talvez sem dizer nada, o que nós realmente queremos é surfar essa onda. Estamos trabalhando

juntos para alcançar isso, fazer isso acontecer. Mesmo assim, ainda há a questão do artesanato, porque essa corrente de vida pode de fato aparecer todo dia, mas como nós a capturamos? Isso, penso eu, é a função do verdadeiro artesanato. Nós devemos passar sobre um período de absorção técnica. O que pode ser entediante, e tentar te fazer adormecer. Parece que aquela substância cheia de vida foi embora. Durante essa fase de "frio" trabalho técnico, você sente que não está encontrando essa substância em lugar algum. Mas aí você não deveria parar: não, você continua insistindo, trabalhando nos detalhes do que você fez, lembrando o que foi feito e construindo uma estrutura em volta do cântico. Ademais, talvez, depois de dias ou semanas, você cantará e capturará esse núcleo de pequenas ações, que estão agora indo nesta direção. Você toca o núcleo e a vida começará a fluir novamente, embora agora sua estrutura esteja muito mais elaborada que na última vez e de alguma forma você improvisou menos. A sessão de trabalho termina. Você terá descoberto novos detalhes, e então, precisará passar por uma nova fase de absorção técnica, mas agora em outro nível. De novo e de novo, isso é como um trabalho contínuo e rotativo. Então agora você possui uma estrutura. E por que você tem uma estrutura? Você a tem porque serve a essa corrente de vida. A estrutura é como uma concha vazia, não existe razão para simplesmente executá-la. Aqui nós temos uma corda esticada: de um lado a estrutura e do outro a corrente de vida, uma corrente de impulsos. A corrente pode ser muito forte! Essa é uma das razões, do porquê um ator deve aprender a estruturar os detalhes de forma precisa: o quão forte a corrente de vida é, tão detalhada e precisa a sua estrutura deve ser. Quando a

corrente parece se esvaziar por algum tempo, você não deve mudar a música: você deve continuar trabalhando de uma forma quase que teimosa, mas que seja inteligente; lúcida e desperta. "Ah! Eu quero conseguir isso, Eu quero muito conseguir isso!" Não, você deve trabalhar com humildade e paciência, como um artesão...

**Sonhador:** Ou talvez como um monge?

**Rodriguez:** Sim, mas um tipo de monge estranho, eu diria! Porque aqui nós deveríamos aceitar todas as potencialidades e todos nossos recursos. Sua vida sensual deve estar presente, sua vida emocional, e sua imaginação. Todas as suas partes deveriam estar no trabalho. Bom... Eu gosto mais da ideia de um artesão que tem uma pequena oficina, Vamos dizer que ele faz caixas de madeira feitas à mão: ele sabe como cada simples ferramenta trabalha e ele sabe como escolher cada tipo de fibra de madeira. Ele aprendeu isso de outra pessoa, de um professor. Ele não precisa de máquinas. Somente trabalha com suas mãos e com algumas outras pessoas em sua oficina.

Durante o trabalho com os cânticos era notável uma mudança tanto na maneira de como Rodriguez e seu grupo conduziam a entrada dos participantes, quanto na origem das canções. Diferente da abordagem do Workcenter, Rodriguez e seu grupo não chamavam os participantes para cantar, todas eram convidados a participar das sessões de canto, os membros da Casa Talcahuano não indicavam o momento exato para cada participante entrar na dinâmica das canções, cabia aos próprios participantes acharem seu lugar dentro daquele espaço. As canções



também não eram cantadas em inglês e não se tratavam de negro spiritual, em sua maioria, eram cânticos tradicionais de origem afro-latino-americanos cujo idioma divergia entre termos ioruba e espanhol.

Não sei se foi por causa da natureza dos próprios cânticos, ou mesmo a sua origem latino-americana, ou ainda a abordagem convidativa do grupo de atores da Casa Talcahuano, mas era totalmente diferente cantar aquelas canções ao invés dos negro spiritual, a conexão com os cânticos parecia se estabelecer mais rápido e a cada vez que me juntava ao grupo em encontros no Brasil e na Argentina para cantar aquelas canções, algo parecia abrir em meu peito, como se as canções me estivessem ensinando uma outra maneira de agir na vida, como se a vibração do canto trouxesse consigo alguma coisa esquecida no que diz respeito ao trato consigo e com o outro. Na simples ação de cantar em conjunto, alguma coisa misteriosa abria-se entre os seres cantantes, algo difícil de nomear, mas que por um instante mudava a qualidade dos contatos, parecia que as relações sociais cotidianas foram ligeiramente suspensas e uma outra lógica começava a refratar a estrutura anterior.

Em uma outra ocasião no Brasil, mas especificamente em uma Oficina ministrada por Rodriguez e Gentien em Campinas, algo totalmente inusitado surgiu para mim enquanto testemunha desse trabalho. Durante o retorno de um intervalo algumas jovens começaram a cantar um coco de roda, ao chegar na sala Rodriguez ficou observando por um momento aquele evento, pouco tempo depois outras pessoas começaram a participar da roda de coco, alguns cantando o refrão da música, outros dançando e uma parte acompanhando o ritmo batendo as palmas da

mão. Deste momento em diante, Rodriguez se levantou de seu lugar e começou a provocar todos os participantes a entrarem na roda, e como se estivesse alimentando uma fogueira, começou a instigar a todos a continuar o que estavam fazendo, por vezes sugeria que algumas duplas se formassem e fossem ao centro da roda, e depois uma outra dupla comesse a fazer o mesmo, não demorou para que a sala comesse a ficar bastante quente e os sorrisos brotassem nos rostos dos seres cantantes e dançantes. Conforme dançávamos e cantávamos alguns pontos de contato foram ficando mais claros e o grupo foi achando aquele canto, o canto começou a vibrar e todos os corpos estavam engajados, todos os corpos se misturavam, começavam a falar uma língua desconhecida dentro da vida daquele canto, passamos algo em torno de uma hora cantando a mesma canção, mas a cada ciclo de perguntas e respostas a dinâmica do grupo reagia de uma forma totalmente diferente e desarticulada frente ao chamado do canto. No final Rodriguez disse algumas palavras e então encerramos aquele dia de trabalho.

**Rodriguez:** Vejam! Não temos nada a ensinar a vocês, por que vocês já sabem. Percebem como estavam livres, como eram fluidas as suas ações, percebem o quanto o espaço mudou e em diferentes formas. Não podemos ensinar algo que vocês já sabem, que já está com vocês, é alguma coisa que vem do útero. As pessoas dão Oficinas porque precisam de dinheiro, é o nosso caso... Bom, não é somente por isso que estamos aqui, mas percebam o quanto isso é rico. Se existe algo ainda vivo hoje em dia isso está aqui na américa-latina, na Europa a situação já está bem banalizada, na verdade o que salva a Europa são os emigrantes, essa tradição, isso que é vivo e

lhes move, isso é realmente precioso e não pode ser comprado, não está à venda em lugar algum, é preciso apenas que encontrem ou que a reencontrem.

#### **4. ENCONTRO COM O MUSILINC OU “CONVERSAS SOBRE UM SONHO”**

No intuito de dar um salto na narrativa do “Sonhador” em direção a um texto cujo elemento biográfico adquiere um estatuto de ordem teórica, optei em seguir com a escrita deste capítulo na forma de um diálogo ficcional. Neste capítulo tanto o “Sonhador” quanto o relato de sua experiência será posto em cheque, através do encontro deste personagem com “Pesquisadores” (personagens/dispositivos de escrita) do MUSILINC (grupo de pesquisa ao qual estou vinculado na UNICAMP sob a coordenação do professor Jorge Luiz Schroeder e da professora Sílvia Nassif). Este encontro/confronto/roda de conversa, surge como uma possibilidade de através da realização de uma escrita poética e dialógica, dar lugar para que os questionamentos tomem passagem, assim como as possíveis reflexões acerca do tema deste trabalho: O canto como linguagem.

O texto deste capítulo pressupõe através dos diálogos entre o “Sonhador” e os “Pesquisadores” do MUSILINC, apresentar um modo de ler o trabalho realizado no Workcenter e suas adjacências, tomando como base a descrição dos eventos narrados no capítulo anterior, junto a base epistemológica desta pesquisa, ou seja a teoria enunciativa-discursiva de Bakhtin e seu círculo de pensadores. Tomando parte da proposta de sua investigação da língua em funcionamento, utilizo alguns conceitos-chave de Bakhtin para observar o trabalho realizado no Workcenter através de uma mesma perspectiva, apontando ainda a possibilidade de estender essa leitura ao diálogo com outros elementos do teatro e talvez com outras linguagens artísticas.

Um importante detalhe sobre a concepção da escrita neste capítulo: esta não se manifesta enquanto uma maneira arbitrária de se conceber um texto acadêmico, ou ainda enquanto desejo de se arriscar em um procedimento de escrita experimental sem

rigor algum. Todavia, como uma pista/tentativa de elaborar um processo de reflexão acadêmica mais sensível e dialógica, respeitando a base epistemológica central desse estudo, procuro dar a esse processo uma roupagem própria, uma identidade que perpassa as reflexões entre a prática (a narrativa dos encontros) com a teoria (o aprofundamento dos conceitos) e também os modos de se fazer, de se construir, de se compor e de se escavar a escrita neste trabalho. Muitos dos diálogos aqui colocados entre o “Sonhador” e os “Pesquisadores” – mas também poder-se-ia dizer “Provocadores” – de fato existiram. Como uma contraparte do espelho, o ângulo obtuso desta escrita, se manifesta anteriormente na vida, e através do espelho, o choque entre a realidade das discussões no MUSILINC ressurgem agora na fala mascarada, metaforizada, refratada do “Sonhador” e de seus parceiros de cena. São aquelas conversas do dia a dia, agora conversas de um sonho, composto por toda sua poesia e polifonia.

Sobre o termo obtuso cabe ainda uma sucinta ponderação. Além do significado de estúpido atribuído a essa palavra, o termo “obtuso” também descreve com precisão o ângulo oblíquo de ataque que pretendo tomar com os escritos de Bakhtin. Na tentativa de pensar o Workcenter em diálogo com os escritos do pensador russo, acredito que esteja também tentando seguir os seus rastros, pois creio que em sua pesquisa sistemática Bakhtin também se utiliza de um ângulo de ataque oblíquo para compor a sua análise filosófica, tomando a literatura como veículo para sua reflexão. Grande parte dos conceitos-chave usados na composição deste trabalho partem de duas de suas obras escritas: *Os gêneros do discurso*<sup>45</sup> e *Marxismo e filosofia da*

---

<sup>45</sup> Paulo Bezerra (pesquisador responsável pela tradução desta obra para o português) faz o seguinte argumento sobre este texto de Bakhtin: “o que se pode concluir é que os gêneros do discurso é uma espécie de epistemologia geral dos discursos em vários campos das ciências humanas e da comunicação discursiva, podendo

*linguagem*<sup>46</sup>. A análise filosófica de Bakhtin nestas obras abordam questões do relacionamento humano em um nível muito básico (cotidiano), não se restringindo somente às questões da linguística e da gramática, de fato Bakhtin irá propor uma reflexão sobre a linguagem em funcionamento, que perpassa tanto a esfera dos campos artísticos (gêneros secundários) quanto a prosa do dia a dia (gêneros primários). Portanto em boa parte de seus livros sua abordagem foi a de usar a literatura, como o ponto de partida para uma discussão amplamente filosófica: um ângulo de ataque que era tudo, menos estreito.

Mario Bolognesi, pesquisador em artes da cena, argumenta em um artigo sobre a experiência de se fazer pesquisa em artes e de seu respectivo panorama histórico no Brasil, o seguinte pensamento: no que diz respeito a constituição das artes como objeto e problema específicos de investigação científica, esta se manifesta enquanto fenômeno relativamente recente, se comparando aos outros campos de estudo e pesquisa. No âmbito das ciências humanas a pesquisa em artes é tida como filha caçula. “A implicação imediata dessa infância é a ausência de teorias e métodos consolidados para subsidiar tal ação. Outros campos de saber das ciências humanas já têm corpos teóricos e metodológicos sustentáveis.” (BOLOGNESI, 2014, p.145-146). A escassez de conceitos e métodos próprios, segundo o pesquisador brasileiro, faz com que uma boa parte das produções científicas sobre artes, recorram a teorias “estrangeiras”, fazendo com que os pesquisadores acabem por adaptar ou mesmo mutilar tais saberes, contudo ao tomarem esta atitude, acabam também por ampliar e

---

servir como fonte valiosíssima de estudo da língua, da literatura e de outras modalidades de conhecimento.” (BEZERRA in BAKHTIN, 2016, p.170).

<sup>46</sup> Esta última inclusive é tida por alguns pesquisadores como uma obra de Bakhtin mas que fora assinada por Volochínov. Sem querer entrar no debate sobre a questão da autoria na produção de Bakhtin e de seu círculo de pensadores, e obviamente sem querer desfazer deste importante fato, nas referências citadas direta ou indiretamente neste trabalho irei respeitar a atribuição das autorias de acordo com as edições brasileiras utilizadas.

modificar sua abrangência em seu campo de ação. “Em outro ângulo, teorias concebidas para abordarem outros objetos são forçadas ao exílio, com vistas a socorrer a infância dos estudos em artes.” (BOLOGNESI, 2014, p.145-146).

Evidentemente o Teatro, assim como as demais linguagens artísticas, foram e ainda são objetos de estudos de diversas áreas do conhecimento. Filósofos, antropólogos, sociólogos, historiadores, linguistas, educadores e psicólogos já se aventuraram, alguns com mais ou menos propriedade, com menos ou mais audácia, em adentrar no território multifacetado do fazer artístico. Contudo é possível perceber, ao entrarmos em contato com esse tipo de produção, dois aspectos importantes. Primeiro, na maioria destas investidas intelectuais, as atividades artísticas foram interpretadas sob o prisma das teorias “estrangeiras”, procurando entender o fenômeno artístico como parte integrante de sistemas complexos de consolidação do pensamento. Portanto:

Não era a arte em si que estava em questão, mas sim o seu enquadramento em um conjunto maior de ideias, formando uma espécie de totalidade a visualizar o lugar de cada uma das atividades humanas, as práticas, as teoréticas e as poéticas no conjunto geral dos sistemas filosóficos e/ou teológicos. (BOLOGNESI, 2014, p.145-146).

Logo tratavam-se de filosofias e formulações gerais sobre a arte e não de seus processos e especificidades.

Segundo, ao acompanharmos a reflexão deste tipo de produção, é possível verificar, que a grosso modo, ela tende a se organizar em duas vertentes principais. Nomeadas aqui, por uma falta de termos mais precisos, por visão “de fora” e visão “de dentro”. Conforme colocam os pesquisadores da UNICAMP Jorge Luiz Schroeder e Silvia Nassif (2011), a visão “de fora”, frequentemente pretendida pelas áreas da sociologia, história e algumas tendências da antropologia, psicologia, psicanálise e educação, se ocupam em ressaltar como algumas questões diretamente ligadas às

preocupações particulares de cada área se manifestam no território artístico. Alguns exemplos notáveis: quando a sociologia se predispõe a verificar como se manifesta a circulação da produção fonográfica, ou os processos de designação de valor e legitimidade de quadros ou esculturas; quando a cinesiologia se ocupa na descrição do corpo de um bailarino ou performer, dançando e/ou movendo pelo espaço. Como descrito na fala anterior de Bolognesi, poderíamos dizer, que embora as manifestações artísticas estejam envolvidas em tais reflexões e procedimentos científicos, estas não são tidas como o ponto alvo do debate mas sim o entorno das investigações propostas. Nessas situações, a arte, estando representada pela música, pela dança, o teatro, as artes plásticas, ou o circo, são apenas os locais onde se dá um possível processo de investigação com objetivos bem específicos, ou um motivo pontual para que seja necessário a sua explicitação: “econômico, no primeiro caso, sociocultural no segundo e terapêutico, no terceiro.” (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, p.2). Com certeza não se pode negar que um importante conjunto de informações adicionais relevantes para o campo das artes possam emergir destas incursões, informações estas que podem inclusive complementar o conhecimento propriamente artístico. Todavia, é notório que dele – o conhecimento artístico – as áreas estrangeiras “não faz outro uso a não ser como justificativa ou ilustração para a produção de conhecimentos ligados a cada área específica (sociológica, psicológica, antropológica etc.).” (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, p.2).

Na contraparte do que foi dito, temos a visão “de dentro”, frequentemente cometida pelas “teorias artísticas” em suas diversas linguagens, sobretudo pela filosofia estética, teoria literária e pela crítica de arte. Este tipo de produção acaba por muitas vezes por “explicitar os modos de organização das obras, as derivações e influências entre artistas além de seus processos criativos e procedimentos técnicos” (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, p.2). Como exemplo específico das artes da cena, poderíamos citar a obra de Patrici Pavis (2010), ou mesmo de Margot Berthold



(2004). Além disso é comum também verificar que, por muitas vezes, a área artística mergulha em terras estrangeiras no intuito de aprofundar os conhecimentos sobre suas próprias produções.

A estes empréstimos de saberes Bolognesi indica que essa ação foi e ainda é um processo usual, e perfeitamente reconhecível no panorama histórico das pesquisas científicas. A Filosofia, ao nascer, incorporou estruturas do pensamento mítico; a Química possui uma dívida direta com Alquimia para o seu surgimento. Contudo um historiador que se atentasse para esse fato, poderia também apontar para outras tantas ocasiões em que modelos teóricos e metodológicos específicos consolidam uma nova disciplina científica.

Este fenômeno esteve em efervescência a partir do empirismo, que impulsionou, com o tempo, o desligamento de várias disciplinas científicas, antes abrigadas sob o manto imenso da Filosofia. As especificidades científicas se consolidaram e, juntamente com a Filosofia, particularmente a Estética, subsidiam a jovem e promissora pesquisa em artes. (BOLOGNESI, 2014, p.146-147.)

Seria negligente e um total descaso não concordar que esse empréstimo de saberes, muitas vezes articulados pela perspectiva do “de dentro”, contribui para a ampliação de olhares sobre o fenômeno artístico. Contudo, em meio às descobertas e rede de discussões científicas, resta sempre o eco de um elemento incompleto, ou seja, a lacuna do elemento “intrínseco e fundante que viria a selar as relações de contradição (necessárias e implícitas) entre, pelo menos, o fazer artístico, a obra acabada e sua compreensão no âmbito da produção de conhecimento”. (BOLOGNESI, 2014, p.147.).

Cabe no entanto verificar se a sensação do incompleto, seria apenas uma sensação ou um fato sólido e concretizado na realidade das pesquisas em arte. Esta é uma discussão que carece tempo e muito debate para que consigamos chegar a alguma espécie de diagnóstico conclusivo. Mesmo assim, pensar sobre esta questão é um passo importante para verificar como se posicionar frente a disparidade de

perspectivas entre as visões “de dentro” e “de fora”. Conforme aponta Schroeder e Schroeder:

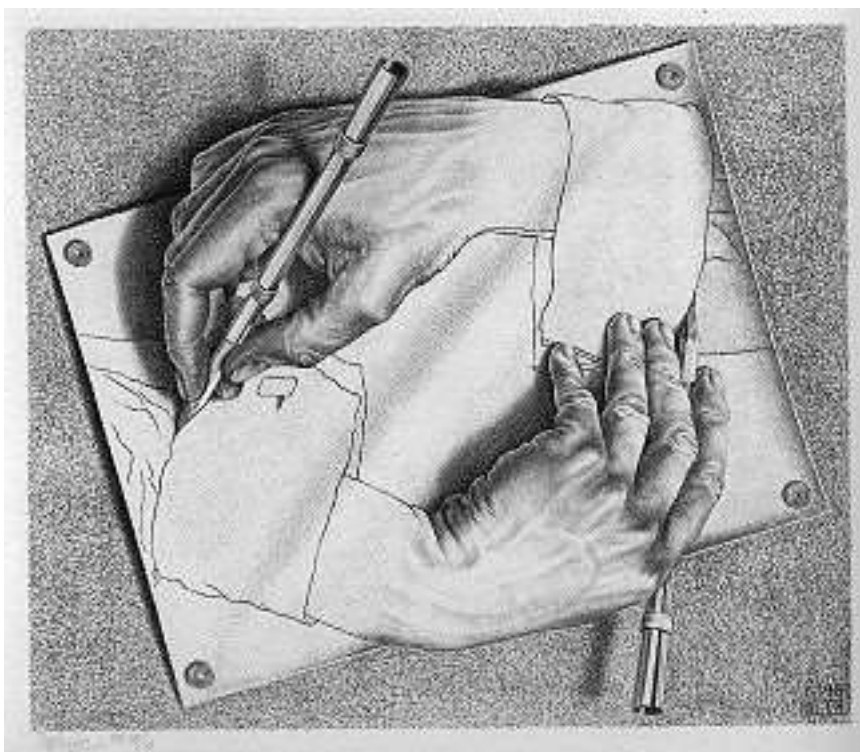
[...] num caso ou no outro (“de dentro” ou “de fora”), mesmo se levarmos em conta a infinidade de nuances existentes entre os dois polos, é possível inferir, com maior ou menor dificuldade, a opção escolhida entre um deles nos discursos sobre a arte. [...] para alguém que se situa “dentro” da arte são facilmente perceptíveis os vazios não preenchidos pelos pontos de vista dos que habitam o “fora, e vice-versa. (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, p.3-4).

Na tentativa de não olhar para essa situação como uma impossibilidade de interação entre uma visão e outra, mas atentando para o fato de que realmente sem uma alteração nos fundamentos, na maneira como se olha para o assunto, o diálogo entre o “de fora” com o “de dentro”, torna-se realmente difícil de se realizar. Pensar sobre um outro prisma desvinculando de uma obrigatoriedade de se posicionar ou “dentro” ou “fora” do campo artístico foi o que nutriu o impulso de buscar outro caminho. O ponto de ignição para que essa mudança de ponto de vista seja possível se inicia com a escolha da fundamentação epistemológica para conduzir o eixo dessa pesquisa. A partir dos estudos de pensadores que no seu tempo questionaram algumas falsas dicotomias (tais como indivíduo e a sociedade, arte e vida, o fato e o contexto, a emoção e a cognição etc.), acredito ser possível contribuir para uma posição outra nos estudos em arte, em relação ao dicotômico modo de se estabelecer o pensamento crítico em arte por um ângulo de ataque reto/estreito, enquadrado na área do “de dentro” ou “de fora”. Dos vários autores disponíveis para essa ação de dissolução das fronteiras decidi focar neste estudo no Círculo de Bakhtin, que nas suas pesquisas foram responsáveis por contribuir para um olhar nada estreito e unilateral nos seus estudos filosóficos a partir da língua e da literatura.

Buscar o diálogo entre o “fora” e o “dentro” não é apenas uma escolha de buscar dissolver as fronteiras horizontais, mas também as verticais. Por vertical, me refiro a

uma possível hierarquização do “de fora” (a teoria acadêmica como um todo, mas também os conceitos emprestados) sobre o “de dentro” (a prática ou o saber artístico) e vice versa. Os conceitos e as teorias não podem ser vistos como a chama que ilumina a experiência artística, por outro lado a experiência artística não pode se fechar a um ângulo de discussão estreito, onde só as experiências falam por si mesmas. Não estou aqui falando de propiciar um equilíbrio sobre duas medidas diferentes, discutir a arte na academia não é resolver problemas de álgebra, seria impossível aferir um mesmo valor de igualdade a elementos tão diferentes. Obviamente um irá, no decorrer do processo de investigação científica, falar mais alto que o outro. Todavia esta fala é dinâmica e não um movimento *staccato* ou uma moldura estática. Ora uma estará perguntando e a outra respondendo, não há medida de igualdade entre prática e teoria, ou entre teoria e prática, são dois que independentes de seu peso podem conversar e revezar a liderança da conversa. Ao contrário de uma balança ou resolução de um problema de álgebra, vejo esse diálogo como o mesmo processo dinâmico existente na obra *Drawing Hands* (1948) do artista gráfico holandês M. C. Escher.

Figura 1 – Imagem da obra “Drawing Hands” de M. C. Escher.



Fonte: Wikipedia – Drawing Hands<sup>47</sup>

Nesta obra observamos duas mãos e em ambas existe uma caneta, sendo que uma mão está a desenhar a manga da outra - não é possível distinguir qual é a mão direita e qual é a mão esquerda. Na obra percebemos a dinamicidade da construção de um devir, ou seja, uma mão construindo a outra em uma relação de interdependência inacabada, não podemos concluir qual mão está construindo uma ou outra, assim como não sabemos com qual mão esse processo deu-se início. Metaforicamente vejo nestes potentes traços de Escher a relação dialógica entre prática e teoria, entre o de “dentro” e o de “fora”, com a qual busco levar adiante essa pesquisa. Uma mão está sobre a outra, não conduz sua fala de cima para baixo por uma via hierárquica de construção do pensamento acadêmico, mas caminham em conjunto.

Ao se falar de diálogo, não estou dizendo que esta seja uma relação puramente passiva, onde os conceitos são utilizados somente para legitimar algum processo prático ou mesmo quando a prática serve como exemplo da ilustração de um conceito teórico. Na dialogia entre a prática e a teoria a concordância é apenas uma possibilidade dentre tantas formas de diálogo.

---

<sup>47</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Drawing\\_Hands](https://en.wikipedia.org/wiki/Drawing_Hands). Acesso em Maio. 2017.

Conforme coloca Bakhtin (2016) o emprego da língua ocorre através de enunciados concretos e únicos (orais e escritos), proferidos por determinados falantes específicos e somente em determinada situação particular e única. Tais enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, dando origem aos discursos, que são “os efeitos de sentido produzidos por enunciados levando-se em conta o contexto – social, cultural, históricos – onde são produzidos” (SCHROEDER, 2009, p.45). Poderíamos verificar como uma máxima bakhtiniana a seguinte frase: “Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua.” (BAKHTIN, 2016, p. 16-17). Ou seja o enunciado deve ser entendido como o ponto de partida de qualquer reflexão ou análise da linguagem. As palavras e as orações, entendidas como unidades da língua enquanto sistema, estão sempre a serviço da enunciação, não produzindo sentido fora dos enunciados.

Os enunciados enquanto unidade de sentido da língua e da comunicação discursiva, devem respeitar certas regras de organização para serem compreendidos. Uma delas diz respeito à capacidade de uma atitude responsiva: todo enunciado é sempre dirigido a alguém (um interlocutor). Suas fronteiras estão definidas pela alternância dos falantes, ou seja, um enunciado se conclui quando completa um sentido e esse procedimento provoca uma atitude no interlocutor que Bakhtin refere como atitude responsiva. Esta atitude não é tida por uma relação passiva, na qual o falante profere seu enunciado enquanto o ouvinte aguarda para emitir sua resposta, ou sua confirmação e concordância. O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: pode concordar com o que foi dito, mas também pode discordar total ou parcialmente do enunciado proferido, pode ainda completá-lo, aplicá-lo ou mesmo preparar-se para usá-lo. A posição responsiva do ouvinte se manifesta durante todo o

processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante, ou nas primeiras páginas de um livro.

A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta em voz alta. É claro que nem sempre ocorre imediatamente a resposta em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado: a compreensão ativamente responsiva do ouvinte [...] pode realizar-se imediatamente na ação [...] pode permanecer de quando em quando como compreensão responsiva silenciosa [...] mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos outros discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. (BAKHTIN, 2016, p.24-25)

Os enunciados possuem, segundo Bakhtin, uma natureza vasta, podendo ser atribuídos tanto na fala corriqueira do cotidiano, na carta informal, no comando de ordens militares, no repertório amplo dos documentos oficiais, o diversificado universo das manifestações publicísticas, sejam estas de cunho social, cultural e artístico, e também nas variadas formas de manifestações científicas e literárias, do simples provérbio ao romance escrito em múltiplos volumes e até o texto desta dissertação. Portanto entendendo as manifestações artísticas enquanto enunciados, assim como as escritas acadêmicas, os conceitos teóricos ou a própria teoria acadêmica. Ao se falar de diálogo entre prática e teoria, existe uma imensidão de possibilidades de respostas para isso. Um conceito pode sim confirmar ou estabelecer determinada concordância com a prática, não há mal algum nesta relação, todavia há ainda a possibilidade do confronto. Essas relações dialógicas são sempre norteadas por uma atitude responsiva ativa, jamais por uma passividade produtora de um eco.

A concordância é uma das formas mais importantes de relações dialógicas. A concordância é muito rica em variedades e matizes. Trata-se de um determinado acontecimento dialógico nas relações mútuas entre os dois, e não de um eco. Porque também poderia não haver concordância. (BAKHTIN, 2016, p. 102-103).

Tentarei a partir de agora explicitar ao leitor algumas das ideais chaves presentes na teoria do discurso e da enunciação, abordados no trabalho de Bakhtin e seu círculo de pensadores sobre a filosofia da linguagem, e com eles gostaria de apontar o quão rico é, no meu ponto de vista, colocar o trabalho do pensador russo em diálogo com o teatro, e em específico com o trabalho de Grotowski e dos cuidados que estou tomando ao pensar o trabalho sobre o canto no Workcenter, a partir dessa relação.

#### **4.1 BAKHTIN EM CENA: DIALOGANDO COM GROTOWSKI**

No texto *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2016) e na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2014) os autores apresentam a teoria da linguagem em funcionamento, realizada pelo seu grupo de pensadores, como uma outra possibilidade de se pensar a linguagem em relação as teorias que estavam estabelecidas na sua realidade, no início do século XX. Neste momento duas correntes opostas ocupavam o lugar de destaque na construção de uma reflexão teórica sobre a linguagem. A primeira, nomeada pelos autores por “objetivismo abstrato”, enfatizava a língua na dimensão social da linguagem. Possuía um caráter estruturalista onde a língua era interpretada enquanto um sistema fechado, norteador por leis claras e imutáveis, socialmente partilhadas e estáveis. A língua era tida como produto acabado transmitido de geração em geração. Fatores externos ao sistema da língua, eram desconsiderados, nesse sentido, a fala é lida como uma deformação do sistema, uma vez que a língua se manifesta, única e exclusivamente por meio da utilização do sistema e nas relações entre seus elementos. Trata-se portanto de uma visão unilateral sobre a língua onde privilegia-se o que está “fora” das relações concretas na vida.

Nesta corrente de pensamento destaca-se a língua pelos seus aspectos formais e estruturais, a função comunicativa da língua é colocada em segundo plano. Diametralmente oposta, a segunda corrente, denominada por Bakhtin e seu círculo por “subjetivismo idealista”, coloca sua ênfase na dimensão individual da linguagem, ou seja, no indivíduo falante. Neste caso a língua é vista como uma criação individual e contínua, não existe aqui a língua enquanto um sistema, rígido, fechado e imutável, mas como um processo de construção da expressão interior do falante. Tratava-se, portanto, de uma visão romântica, onde as leis linguísticas são as da psicologia individual, a criação linguística é análoga à criação artística, ao contrário da univocidade da palavra, se privilegia sua polissemia. Uma corrente de interpretação dualista, que favorece o que está “dentro” da produção de sentido interior do falante, aqui a língua é destacada pelos seus aspectos individuais, expressivos, criativos.

Bakhtin e os demais integrantes de seu círculo de pensadores, compreendem que embora ambas as perspectivas trouxessem pontos reflexivos importantes para o estudo da língua, nenhuma delas conseguia dar conta do fenômeno total da linguagem. Se de um lado tínhamos uma visão que privilegiava o entendimento da língua enquanto sistema, ou seja, forma e estrutura, do outro tínhamos a expressão e a criação individual enquanto valores primordiais. Essa mesma disputa parece repercutir nas abordagens artísticas e também nos estudos sobre o teatro.

Como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a dimensão laboratorial no teatro é reconhecida por um período histórico onde grupos e encenadores puderam dedicar o seu tempo na pesquisa dos próprios elementos do teatro, o que levou muitos artistas a se questionarem sobre a arte do ator e sobre seus procedimentos técnicos. Começamos a ver no advento laboratorial teatral uma investida em um campo da técnica do ator, como um lugar de autodescobrimento de si e também como uma preparação de seu ofício. Se anteriormente a esse período muitas manifestações artísticas eram essencialmente concebidas a partir de um modo de expressão do



indivíduo, através das suas grandes peripécias emotivas, conforme indica Roubine sobre a *cena trágica francesa*, situada entre os séculos XVII e XVIII:

Segundo inúmeros testemunhos, vai-se facilmente ao teatro para chorar [...] o magnetismo do ator, a sua “presença”, com certeza contribuem muito para essa mobilização afetiva [...] como testemunham os triunfos de Mlle. de Champmeslé, intérprete preferida de Racine. Um contemporâneo, autor dos *Entretiens galans*, observa que, quando essa ilustre atriz representava, “ficava-se compelido a derramar lágrimas, por maior que fosse a força do espírito de qualquer um e por mais que se lutasse contra si mesmo.” (ROUBINE, 2011, p.14-15).

Não significa que os laboratórios teatrais privilegiem apenas a técnica, a estrutura como ponto único e exponente para o desenvolvimento da criação artística, mas é nestes segmentos que a técnica e o treinamento começam a ocupar uma maior importância em detrimento da pura inspiração do gênio artístico de determinado ator/performer e de sua capacidade em afetar seu público. Isto porque, como já dito anteriormente, os laboratórios teatrais não privilegiam o espectador e a obra acabada, voltada para as satisfações de um público específico, como os valores internos primordiais da sua criação cênica. Mas, sem possuírem o dever de responder as demandas de uma audiência, mergulham em pesquisas sistemáticas onde os resultados cênicos são compartilhados ao invés de apresentados a um grupo de críticos especialistas ou interessados.

Ao acompanharmos a trajetória de Grotowski, especialmente a sua última fase, parece que o encenador buscava transpor a dualidade entre a técnica/estrutura e espontaneidade/expressão do indivíduo. No livro *Trabalhar com Grotowski nas Ações Físicas*, Thomas Richards nos relata a sua primeira experiência em um workshop de canto com Grotowski em Irvine no estado da Califórnia. Em 1984 (ano em que ocorrera o Workshop) o encenador polonês estava morando nos EUA e já vinha desenvolvendo um trabalho sobre canto e ações na Universidade de Irvine dentro do seu projeto de pesquisa intitulado *Objective Drama*. Grotowski tinha naquele momento dois haitianos

como seus assistentes: Maud Robart e Tiga (Jean-Claude Gaurote). Segundo Richards o Workshop ficou centrado em alguns cantos tradicionais haitianos, onde os participantes deveriam aprender a sua estrutura sem improvisar outro ritmo ou melodia dentro das canções. Após uma série de dias somente trabalhando com a melodia e posteriormente com o ritmo das canções, os participantes tiveram também que aprender a estrutura de duas danças que acompanhavam os cantos. É justamente neste instante que Richards nos diz que os assistentes de Grotowski, fizeram os participantes confrontarem imediatamente os rigores necessários para o ofício performático.

Antes de termos qualquer oportunidade de improvisar, já havíamos memorizado e absorvido os cantos completamente. Improvisação significava que teríamos mantido o canto e a dança específicos sem nenhuma alteração, improvisando apenas o deslocamento no espaço e o contato entre as pessoas. (RICHARDS, 2012, p.21)

Richards enfatiza em sua narrativa, que não se dava conta que através desse momento de improvisação com os cantos e as danças acabava de testemunhar os dois aspectos, que Grotowski atribuía, como os mais importantes do processo criativo no teatro.

Os dois polos que dão a um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: de um lado, a forma; do outro, o fluxo da vida – as duas margens do rio que permitem que ele flua tranquilamente. Sem essas margens só haveria inundação, pântano. Esse é o paradoxo do ofício do ator: o equilíbrio da vida cênica só pode aparecer a partir da luta entre essas duas forças opostas. (RICHARDS, 2012, p.22)

Neste ponto me pergunto se o trabalho do encenador polonês não poderia entrar em diálogo com a teoria de linguagem elaborada por Bakhtin. Como alternativa, nas visões parciais sobre a linguagem já referidas, Bakhtin propõe uma abordagem que não desqualifica a língua enquanto sistema, mas também não a elege como pura expressão psicológica do indivíduo.

No cerne de sua pesquisa Bakhtin, verifica que a língua não está no sistema (estrutura) nem no indivíduo (espontaneidade interior e subjetiva do sujeito), mas na interação verbal – situações de comunicação verbal envolvendo sempre um locutor e um interlocutor. Buscando romper com uma visão dualista sobre o estudo da língua, irá propor que tanto o elemento interior quanto o elemento exterior da língua, são compostos do mesmo material semiótico: o social.

Uma das questões levantadas pelo pensador russo se coloca em como então abarcar a realidade da língua por uma via não dicotômica? A resposta surge na hipótese de estudar a língua em funcionamento, na sua realização concreta, socialmente contextualizada (gêneros do discurso – dimensão social da fala). E para isso é importante estabelecer a unidade real da comunicação verbal, que no caso de Bakhtin, o enunciado assume a unidade mínima de análise do discurso.

O primeiro grande desafio, enfrentado por Bakhtin ao construir uma teoria da linguagem através do enunciado e da enunciação, foi o de entender o que de fato seria necessário para sua concretização. Logo três ações seriam indispensáveis a esta maneira de interpretar a língua: primeiro, observar o enunciado e a enunciação no processo de comunicação discursiva. Segundo, investigar suas características, ou seja, o que o torna uma unidade de significação importante na língua em funcionamento. Terceiro, observar como funcionam as relações entre enunciados (dialogismo) e as aproximações e distanciamentos entre enunciados (gêneros do discurso).

Na obra *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2016) o pensador russo apresenta com bastante acuidade sua abordagem sobre a linguagem em funcionamento. O texto que está dividido em duas partes se destina em um primeiro momento a apresentar o conceito de gêneros do discurso e suas especificidades, evidenciando o problema da linguagem e a sua definição. Já na segunda parte, o autor dá ênfase na descrição do enunciado como unidade real da comunicação discursiva, apresentando as

peculiaridades do enunciado e a diferença deste com a unidade da língua, vista enquanto sistema composto por palavras e orações.

A respeito dos gêneros do discurso, Bakhtin nos diz que o uso da língua se realiza na forma de enunciados orais e escritos, concretos e únicos, proferidos pelos falantes de determinado campo da atividade humana. Os enunciados refletem as condições específicas e os desígnios de cada campo particular, por meio de seu conteúdo temático e pelo estilo da linguagem de cada campo referido, logo, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, precisamente por sua construção composicional. Os enunciados são como dito acima únicos, logo, cada enunciado particular é individual e reflete as marcas pessoais e interiores do sujeito, no entanto cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, a esses tipos Bakhtin os denomina de gêneros de discurso.

Para Bakhtin a língua materna, ou seja, sua composição vocabular e sua estrutura gramatical, não chegam até nós por meio de dicionários e gramáticas, mas aprendemos a falar em experiência através de “enunciados concretos que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam” (BAKHTIN, 2016, p.18). Assimilamos as formas da língua somente por meio da interação viva com a forma dos enunciados.

As formas da língua e as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência juntas e estreitamente vinculadas. Aprender a falar significa aprender a construir enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas). BAKHTIN, 2016, p. 38-39).

O aprendizado da fala se dá portanto por meio dos enunciados e em formas de gênero, “nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já advínhamos o seu gênero pelas primeiras palavras [...]”. (BAKHTIN, 2016, p.39). Bakhtin reconhece a dificuldade de se pensar sobre os gêneros

nos estudos da linguagem e argumenta: “Falamos apenas através de certos gêneros do discurso. [...] Em termos práticos, nós os empregamos de forma segura e habilidosa, mas em termos teóricos podemos desconhecer inteiramente a sua existência.” (BAKHTIN, 2016, p.38). Isto porque ao contrário de ser um sistema fechado como é o caso da gramática, os gêneros do discurso não podem ser classificados por um conjunto de regras absolutas e homogêneas. Ao contrário disso, a riqueza e a diversidade dos gêneros de discurso são infinitas, porque segundo Bakhtin

[...] são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. (2016, p. 12)

Na extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso, tanto os orais como os escritos, Bakhtin cita como exemplo: as breves réplicas do diálogo cotidiano, o relato cotidiano, a carta, o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, o repertório vasto dos documentos oficiais, o diversificado universo das manifestações publicísticas; tanto as sociais quanto as políticas; e também as variadas formas de manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de múltiplos volumes). O pensador russo também ressalta para a importância de não simplificar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e aponta esta como sendo a dificuldade daí advinda em definir a natureza geral do enunciado.

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses

gêneros primários, ao integrarem os complexos, nestes se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. Em seu conjunto, o romance é um enunciado, assim como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas difere deles por ser enunciado secundário (complexo)". (BAKHTIN, 2016, p. 15).

Todo enunciado, independentemente se esse esteja situado como gênero primário ou secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva, é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante, ou seja, pode constituir estilo individual. "Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso." (BAKHTIN, 2016. p.17). Porém, nem todos os gêneros são igualmente propícios ao reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. Os mais favoráveis a essa expressão individual, seriam os gêneros da literatura de ficção, onde o estilo individual integra diretamente a construção do enunciado. Já as condições menos favoráveis para o reflexo da individualidade do falante, estão presentes nos gêneros de discurso que requerem uma forma padronizada, como: os documentos oficiais e ordens militares. Neste último contexto só se podem ser observados os aspectos mais superficiais, quase biológicos da individualidade.

Conforme argumenta Bakhtin, a relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela claramente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. Os estilos de linguagem ou funcionais não são, para o pensador russo, outra coisa senão estilos de gênero vinculados a determinadas esferas da atividade humana e da comunicação.

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que

correspondem determinados estilos. Uma função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis.” (BAKHTIN, 2016, p. 18).

Portanto, onde se pode averiguar estilo pressupõe-se a existência de um gênero. A mudança do estilo de um gênero para o outro não só transforma o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também renova tal gênero.

A partir do que já foi exposto pudemos verificar como Bakhtin de fato não atribuía maior relevância na sua análise sobre a linguagem em funcionamento na língua enquanto sistema ou na pura expressão psicológica do indivíduo falante. Uma vez que os gêneros do discurso, vistos como tipos de enunciados relativamente estáveis, possuem características heterogêneas, capazes de abarcar em maior ou menor grau a individualidade do falante por meio do estilo. Os gêneros não são compostos única e exclusivamente do uso de palavras e orações, e tampouco podem ser adequadamente analisados por um sistema fechado como a gramática. A língua se manifesta através de enunciados concretos que utilizam da língua enquanto sistema em funcionamento para a composição do discurso. A heterogeneidade dos gêneros jamais pode ser detectada apenas por palavras e orações, visto que “a diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles diferem entre si dependendo da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação” (BAKHTIN, 2016, p.39-40), logo pela relação concreta do enunciado com a vida e o contexto em que foi emitido.

Ao apontar, na segunda parte de sua obra sobre os gêneros do discurso, a diferença entre o enunciado, como unidade da comunicação discursiva, e as orações, como as unidades da língua vista como sistema fechado, composto por palavras, Bakhtin expõe que a oração se verifica como unidade da língua composta de sons e palavras repetíveis, de significação abstrata e posicionamento neutro. Os enunciados,

por outro lado, são tidos como unidades da comunicação verbal, que possuem completude significativa contextual ligada ao todo da situação enunciativa: os enunciados são por isso irrepetíveis, seu significado é concreto e de posicionamento ativo.

Segundo Bakhtin as palavras enquanto unidades da língua, por serem neutras, não possuem autor ou destinatário. No entanto, todo e qualquer enunciado é visto como um elo na cadeia da comunicação discursiva. O enunciado sempre prevê um outro a quem se dirige e é a partir da posição do falante neste ou naquele campo que define o seu sentido, a partir de sua atitude ativa de resposta. A língua enquanto sistema possui um rico arsenal de recursos lexicais, morfológicos e sintáticos, para que o falante possa exprimir sua posição emocional valorativa a respeito de determinado assunto ou situação discursiva, mas todos esses recursos são absolutamente neutros em relação a qualquer avaliação real determinada. “As palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes” (BAKHTIN, 2016, p.48).

Duas orações como “ela morreu” ou “que alegria” podem a priori incorporar determinada expressão de tristeza ou felicidade, no entanto tais características só podem ser percebidas em uma situação real emitida por enunciado concreto e único, pois dependendo do contexto em que a oração “ela morreu” está sendo emitida, pode muito bem ter um caráter positivo, de felicidade ou alívio, como por exemplo: “depois de anos lutando contra os males do câncer ela morreu”. E a oração “que alegria”, no contexto de certo enunciado, pode muito bem assumir certo tom de ironia ou sarcasmo: “Faltam 68 dias para encerrar seu prazo de integralização, que alegria”.

Não é possível aferir vida nas palavras apenas como unidades da língua enquanto sistema, sem a concretude do enunciado a estrutura não passa de uma abstração: um sistema muito bem calculado e organizado.



Retomando a fala de Richards sobre as duas forças opostas que dão a um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: de um lado, a forma; do outro, o fluxo da vida, Ryszard Cieslak – antigo colaborador de Grotowski e seu ator principal no *Teatr Laboratorium* de Wrocław – apresenta a sua descrição sobre como estes elementos se comportam em seu trabalho criativo:

A partitura é como um vaso de vidro contém uma vela acesa. O vidro é sólido está ali, você pode contar com ele. Ele contém e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é meu processo interior, a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva [...] E eu me sinto pronto para aproveitar o que acontecerá se me sinto seguro em minha partitura, se eu sei que, mesmo quando não sinto nada, o vidro não se quebrará, que a estrutura objetiva, trabalhada durante meses, me ajudará. [...] A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente, pois eu sou diferente. (CIESLAK in TAVIANI, 2015, p.66).

Na fala de Cieslak fica nítido que a estrutura não é a chama viva do seu processo interior, ela dá apoio para que a sua vida interior possa existir, mas sem a chama acessa de seu fluxo de vida, a estrutura não é nada além de um vaso de vidro vazio. A língua enquanto sistema poderia também ser vista como um vaso de vidro vazio, sem a real concretude do enunciado, sem a chama acessa do discurso, as palavras e orações não podem aferir sentido. A partitura segundo Cieslak permanece sempre a mesma, como as orações elas são repetíveis, no entanto o seu comportamento em cena, a sua vida interior muda a cada instante, a cada apresentação. E como os enunciados esses são únicos proferidos apenas dentro de um contexto específico.

Estrutura/partitura e espontaneidade/fluxo de vida, ambos elementos são necessários para dar plenitude a um espetáculo não seria este também o caso da linguagem em funcionamento? Bakhtin não dicotomiza a linguagem, ele reconhece a importância das palavras, sons e orações, uma vez que tais elementos sustentam os

enunciados, no entanto sem a sua aplicabilidade na vida, na emissão concreta e ativa dos falantes do discurso, não é possível sua existência, e sem os elementos da linguagem, se contássemos com a pura expressão interior do falante seria impossível a comunicação entre os sujeitos.

Este ponto me parece muito interessante para averiguar que tanto o pensador russo quanto o encenador polonês, norteavam suas pesquisas sobre um ponto de vista não dicotômico em relação aos seus campos de atuação, Bakhtin elegendo o enunciado como unidade real da comunicação discursiva para o entendimento da linguagem em funcionamento, e Grotowski levando em consideração o binômio<sup>48</sup> estrutura/espontaneidade na realização de seu trabalho artístico.

Um outro ponto interessante ao relacionar o trabalho de Bakhtin e Grotowski, diz respeito a atitude como ambos se colocavam frente o seu campo de pesquisa e atuação. Tanto Bakhtin quanto Grotowski não enxergavam os campos de suas pesquisas enquanto ponto de chegada, mas como ponto de partida para uma

---

<sup>48</sup> A relação entre *forma* e *espontaneidade*, nem sempre fora interpretada no trabalho de Grotowski como um binômio; os lados oposto de uma mesma moeda. De fato essa relação só começou a ser percebida pelo encenador enquanto binômio a partir de 1962. A respeito desta terminologia: estrutura e espontaneidade, essas também não se mantiveram com o mesmo significado na sua trajetória, mas ao longo de seu percurso artístico, Grotowski foi atribuindo diferentes significados para ambas palavras. É importante tomarmos o cuidado ao ler Grotowski para não interpretarmos o significado de seus conceitos e terminologias por uma leitura homogênea, pois Grotowski fora um pesquisador bastante exigente e sistemático com o seu próprio trabalho. Ao escrever seus textos, o encenador relacionava toda a sua teoria diretamente com as experiências na sala de ensaio, e em diversos momentos de sua produção intelectual Grotowski costumava refletir sobre suas práticas atuais, mantendo o diálogo com seus processos anteriores fazendo uma autocritica ao seu trabalho, reformulando conceitos e ideais que havia elucidado previamente ou alterando o significado de determinadas palavras de seu vocabulário prático, no intuito de redefini-las a partir de suas práticas vigentes. Para uma melhor compreensão de como Grotowski trabalhou os termos estrutura e espontaneidade, alterando o seu significado, durante a sua trajetória artística, recomendo a leitura do artigo *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski* (2005), escrito pela Profa. Dra. Da UNI-RIO Tatiana Motta Lima.

compreensão maior ao que cada um se propunha a investigar. Como já colocado no início deste capítulo, Bakhtin atribuía a linguagem um sentido mais amplo, para além do território das análises linguísticas e da literatura. Seu pensamento está mais próximo de uma filosofia das relações humanas, do que um sistema ou método exclusivo voltado para as análises de obras literárias. Consequentemente, Bakhtin elege a língua como ferramenta para realizar a sua reflexão filosófica. Grotowski, por sua vez ao apropriar-se dos elementos da artesanaria teatral na arte como veículo não está preocupado com a criação de uma obra espetacular. O ambiente artístico, para ele, é tido como o veículo necessário para a aplicação de uma compreensão maior do performer sobre a vida, vista como uma busca do trabalho interior sobre si mesmo durante a realização de seu ofício.

Um terceiro e importante ponto de diálogo entre Bakhtin e Grotowski, se constitui na relevância que ambos: pensador e encenador, dão ao papel do *outro* em seus trabalhos. Tanto Bakhtin quanto Grotowski apresentam aspectos de uma alteridade que parece ressoar grande impacto na natureza íntima de suas pesquisas.

Bakhtin ao propor uma teoria enunciativa-discursiva sobre a linguagem, elegendo o enunciado como unidade mínima da análise e comunicação discursiva, apresenta o enunciado como um elo em cadeia que sempre dirige uma resposta a um *outro* enunciado, composto de outras vozes em cadeia. Ou seja, sempre ao realizar o seu enunciado, o falante irá emitir uma atitude responsiva a um outro enunciado/falante. Ao emitir sua resposta, o falante sempre irá compor o seu enunciado em relação a outras vozes e enunciados precedentes. O enunciado para Bakhtin não nasce do nada, como pura expressão individual do sujeito, mas sempre através de uma resposta, sempre por meio de uma relação. O enunciado jamais é capaz de sozinho violar “o eterno silêncio do Universo” (BAKHTIN, 2016, p.26).

A relevância do *outro* nas pesquisas de Bakhtin aparece também em outros textos e momentos de sua produção intelectual. No texto *O autor e o herói* (1997)

Bakhtin dá grande importância para o papel do *outro* no processo de reconhecimento de *si*. Neste texto o pensador russo descreve dois indivíduos que estão situados em frente um ao outro. Eles olham um ao outro. Sua postura não muda, isso é, eles não se movem.

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem. (BAKHTIN, 1997, p. 43)

Na fala acima Bakhtin coloca que não conseguimos realizar um completo entendimento sobre nós mesmos, existem regiões que estão inacessíveis ao nosso olhar, não posso observar por exemplo o topo da minha cabeça ou as marcas de expressão do meu rosto, a imagem do eu se completa a partir do que observo no *outro*. O reconhecimento de si, manifesta nas ações e reações que percebo no outro através do meu olhar e da minha percepção.

Com relação a Grotowski a importância dessa relação de alteridade se coloca em evidência quando analisámos em seus textos a relevância do *outro* na constituição do corpo-memória e corpo-vida. Essa terminologia pode ser encontrada nos textos de Grotowski a partir do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, estando associada as descobertas de Grotowski e seus atores no Teatro Laboratório com as produções de o *Príncipe Constante* e *Apocalypsis Cum Figuris*. No entanto a utilização

do termo ainda se fez presente em outros momentos da prática do encenador e ainda tem a sua ressonância nas pesquisas do Workcenter.

No texto *exercícios* de 1969, Grotowski diz que ao se referir sobre um corpo-memória, corre-se o risco de pensarmos que a memória seja independente do resto do corpo. No entanto o encenador pontua que “o corpo não tem memória, ele é memória” (GROTOWSKI, 2010, p.173) e em um outro texto de uma palestra proferida no Festival da América Latina, no verão de 1970 na Colômbia, Grotowski anuncia que “o nosso corpo é a nossa vida” (GROTOWSKI, 2010, p.205). É no nosso corpo que todas as nossas experiências de vida estão inscritas, é sobre a pele e sob a pele, da infância até a nossa idade atual que elas se constituem. Mais adiante em sua exposição o encenador diz que no teatro quando se pede a um ator para recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, “então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual” (Id,lb). Ao trabalhar com uma memória íntima um ator não deve buscar realizar a imagem da recordação evocada anteriormente em seus pensamentos, mas ao contrário disso deve manter-se sempre em relação e à procura de algo “toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o outro... e então aparece aquilo que chamamos de impulsos” (GROTOWSKI, 2010, p. 206). Neste mesmo texto Grotowski aponta para a dificuldade em descrever esse processo apenas com palavras. Por esse motivo seguirei o conselho do encenador, e ao invés de buscar a sua definição exata, prefiro seguir através seus textos escritos com algumas pistas que podem nos ajudar na exposição da questão.

Uma pista chave sobre o trabalho realizado por Grotowski com o corpo-memória, se instaura nos impulsos; nas reações orgânicas do corpo, reações essas que não são controladas. Quando Grotowski fala dos perigos de um ator compor a imagem de uma recordação, ou seja quando um ator realiza uma abordagem conceitual de suas associações e recordações, insiste para que o ator não busque se relacionar com suas

lembranças apenas intelectualmente. Mas ao contrário disso, o corpo não pode ser esquecido, pois “as memórias são reações físicas. É a nossa pele que não se esqueceu, são os nossos olhos que não se esqueceram. O que ouvimos ainda pode ressoar dentro de nós” (GROTOWSKI, 2011, p.176).

A escolha das recordações e a maneira de se relacionar com elas não é algo arbitrário e generalizado. Grotowski enfatiza a importância de realizar um ato concreto, dando grande importância aos detalhes.

Trata-se de executar um ato concreto, não um movimento como uma carícia em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com qual tenho contato. Um gato com um nome específico, Napoleão, se quiser. E é esse determinado gato que você agora acaricia. Isso são as associações. (GROTOWSKI, 2011, p.176)

As memórias são para Grotowski uma parte importante do trabalho, desde que elas pudessem auxiliar o processo do ator em um aprofundamento de si. Pois Grotowski não estava nenhum pouco interessado na reprodução de uma recordação, não era o seu objetivo que o ator as representasse como se estivesse em cena ou que expusesse seus segredos íntimos, no intuito de realizar uma abordagem terapêutica. O passado em Grotowski é um passado encarnado, que se atualiza pelo corpo nas ações presentes do aqui e agora. Se um ator segue seu trabalho sem se dar conta disto, seu trabalho pode resultar em uma abordagem intelectual ou conceitual de suas recordações. Na tentativa de se evitar uma saudação a nostalgia, não é à toa que o encenador passa a nomear o corpo-memória por corpo-vida nos seus textos.

Grotowski enfatiza grande importância no papel do *outro* quando ao falar do corpo-vida diz:

O ato do corpo-vida implica na presença de um outro ser humano, a comunhão das pessoas. Mas então até mesmo as nossas recordações são essenciais, quando se ligam a um outro ser humano, quando

evocam aqueles momentos em que vivemos intensamente com os outros. Esses outros estão inscritos no corpo-vida, pertencem-lhe por natureza. E se vocês evocam com o corpo-vida o instante no qual vocês tiverem tocado alguém, aquele alguém se mostrará naquilo que vocês fazem. E talvez ao mesmo tempo estará presente aquele que é o seu *partner*, aqui e agora, e quem esteve na nossa vida e quem vai chegar: e Ele será uno. Eis porque aquilo contrasta com o aprofundar-se em si mesmo, com o concentrar-se em si. (GROTOWSKI, 2010, p.206).

Nem Bakhtin e tampouco Grotowski chegaram a estabelecer algum ponto de contato direto em seus estudos. Não há na obra de Bakhtin nenhuma menção sobre Grotowski e vice-versa. No entanto seria totalmente negligencia de nossa parte, deixar passar despercebido o fato de que ambos viveram em contextos e momentos muito próximos, e certamente ambos estiveram a par das pesquisas do outro.

Conforme aponta o professor Dick McCaw (2016), Bakhtin viveu durante os anos de 1895 a 1975. O período de 1895-1917 foi a era final dos Czares e marca um momento de censura rigorosa. Depois da revolução (1917-1921), seguiu-se quase que uma década de debate e luta à medida que o novo Estado Socialista procurava encontrar a sua identidade, debate este que se tornou extinto em 1934 com a declaração de uma política artística oficial do Estado: Realismo Socialista. O ano de 1956 assistiu ao início de um degelo cultural com a política de desestalinização de Krushev, no mesmo ano em que as forças soviéticas suprimiram brutalmente o levante húngaro e Władysław Gomułka iniciou um "descongelamento" político e cultural na Polônia. Em termos teatrais, o período de vida que Bakhtin se inicia três anos antes de Constantin Stanislávski e Vladímir Dântchenko fundarem o Teatro de Arte de Moscou em 1898 e continua através da inquieta experimentação e das lutas políticas de Vsevolod Meyerhold que levaram à sua execução em fevereiro de 1940. O ano de 1956 marca o envolvimento de Grotowski nos eventos políticos e culturais daquele ano e então o período de Bakhtin se encerra em 1975, perpassando as duas fases iniciais do encenador polonês: o Teatro dos Espetáculos (1959-1969) e o Parateatro.

Obviamente verificar com profundidade a relação entre Bakhtin e Grotowski é algo que demanda tempo e amadurecimento que escapam dos limites de uma dissertação de mestrado, restando o desejo para realizar este mergulho em uma oportunidade futura e mais propícia para sua realização. Todavia acho importante dedicar algumas páginas deste trabalho, indicando possíveis pontos de diálogo entre ambos autores, visto a mínima quantidade de materiais dedicados a observar a natureza desta relação<sup>49</sup>.

Antes de deixá-los novamente com a fala do Sonhador. Gostaria apenas de explicitar o cuidado que estou tomando ao relacionar as noções de enunciado presente na teoria de Bakhtin com as práticas vivenciadas no Workcenter e suas adjacências.

Conforme aponta Tatiana Motta Lima (2012) Grotowski não era um filósofo e portanto toda a sua teoria esteve cuidadosamente escrita a partir de uma prática muito precisa. Devemos tomar cuidado ao trabalhar com seus conceitos e terminologias, pois estão ancorados a uma realidade muito específica vivenciada durante sua trajetória nas salas de ensaio. Seria um ato irresponsável de minha parte deslocar seus conceitos de seu ponto preciso de análise e simplesmente transplanta-los cirurgicamente na teoria de Bakhtin. No intuito de evitar tal situação, optei em realizar uma leitura do trabalho vivenciado junto ao Workcenter e suas adjacências, ao invés de propor uma análise da pesquisa de Grotowski na Arte como Veículo, ou seja não estou buscando neste momento, questionar o trabalho do encenador ou mesmo confirmar sua teoria, mas corroborar com o trabalho do Workcenter apresentando uma interpretação do mesmo.

Na apresentação desta leitura, tomo emprestado a característica do encenador em não desvincular a teoria de uma prática pontual. Logo, os conceitos de Bakhtin

---

<sup>49</sup> Para que se possa ter uma ideia dessa dimensão, apenas nos momentos finais da escrita deste trabalho que me deparei com a obra *Theatre Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*, escrita por Dick McCaw e publicada pela editora Routledge no final de 2016.



surgem principalmente a partir da reflexão do Sonhador e de suas experiências vivenciadas em campo através dos encontros com o coletivo em questão e suas adjacências.

## 4.2 O CANTO COMO LINGUAGEM

**Pesquisador:** Muito obrigado Sonhador por nos contemplar essa tarde contando todas as peripécias de sua caminhada. Gostaria de lhe fazer uma pergunta: logo no início de sua aventura você descreveu o trabalho meditativo com o diretor polonês Passini. Em algum momento você usou o termo vibração para indicar que em dado instante da sua experiência com o coletivo de atores algo aconteceu e suas vozes começaram a vibrar em uma maior intensidade. Posteriormente você descreveu o seu testemunho das obras do Workcenter, o trabalho de Wasilkowski e ainda os encontros com Riegels, Gentien e Rodriguez. Ali também você dizia algo sobre a vibração do canto e o modo como ela ampliava, ou melhor intensificava o processo daqueles artistas. Fiquei sem entender se ambas as situações, do mantra meditativo e dos cantos de tradição, tratavam de fenômenos similares, o que exatamente significa a qualidade vibratória em ambos os contextos?

**Sonhador:** Bom, primeiramente obrigado a você por ter me escutado pacientemente até o momento. Essa é uma pergunta muito boa e para respondê-la, vou precisar voltar a alguns momentos que acabei de narrar, no entanto farei isso tomando como paralelo algumas palavras colocadas por Grotowski. Bom, uma coisa posso lhe indicar de imediato: não, os processos são diferentes.

No encontro em Minas Gerais aconteceu algo que me esqueci de narrar. Logo após o último dia de oficina/seleção, Mario Biagini e os performers do *Open Program* reuniram-se em um auditório com todos os participantes da oficina e exibiram um pequeno filme com um copilado de cenas de trabalhos desenvolvidos anteriormente no Workcenter. Em uma parte do filme, logo após alguns fragmentos de *Action*, aparecia Grotowski fazendo alguns comentários sobre o trabalho que acabávamos de testemunhar. E em sua fala ele dizia que ninguém na equipe de trabalho até então era um cantor ou estava aprendendo a ser um cantor. Todo o trabalho sobre o canto havia sido feito naquele contexto. E sobre este trabalho com o canto Grotowski disse que é um assunto muito complexo, porque estavam trabalhando em canções antigas, canções tradicionais que eles chamavam de cantos da tradição. Segundo o velho barbudo projetado na parede escura, os cantos da tradição não podem realmente ser transmitidos através da notação musical. Através da notação musical podemos transmitir a melodia e o tempo-ritmo, que são importantes tanto no canto da tradição como em qualquer outro canto. Então, o Doer deve começar a aprender a melodia e o tempo-ritmo e absolver esses elementos até atingir algum tipo de perfeição total. Este é apenas o primeiro passo. Atrás da melodia, há algo diferente que é como as qualidades vibratórias, o que chamavam de linguagem vibratória. As qualidades vibratórias - vibratórias no sentido do ar, da voz - as qualidades vibratórias precisavam, segundo a fala de Grotowski, primeiro ser aprendidas através da transmissão pela voz direta, pela voz vivente. E em segundo lugar, elas precisam do suporte do corpo, o que significa que o corpo deve ser como o fluxo de

impulsos, fluxo de reações vivas, fluxo de ações físicas orgânicas. O corpo não pode estar apenas presente quando estamos cantando: o corpo deve ser como a base. Então, o segundo e verdadeiro passo é trabalhar a voz-corpo como algo em comum para chegar à qualidade vibratória do canto de tradição. Então, algo como uma linguagem oculta, atrás da melodia, começa a ser descoberta, e esta linguagem oculta, de maneira especial, de alguma forma, pode ser percebida mesmo se não conhecemos as palavras. Nós não conhecemos as palavras, e de alguma forma, o canto, nós o pegamos, de uma maneira especial, nós entendemos.

Ou seja o canto para Grotowski não é apenas um instrumento nas mãos do performer, mas algo no qual se esconde um mistério a ser descoberto, mistério esse transmitido através de suas qualidades vibratórias.

**Pesquisadora:** Sim Sonhador, isso já foi dito em sua fala, mas o que essas qualidades vibratórias tem a ver com a diferença com o trabalho com os mantras?

**Sonhador:** Me desculpe, tentarei ser o mais direto possível. Em um artigo baseado em uma conferência proferida em 1989, Grotowski explicitava a diferença entre o canto da tradição e demais estruturas sonoras repetíveis como os mantras. Segundo ele o canto da tradição, enquanto veículo para verticalidade, é comparável ao mantra na cultura hindu ou budista.

O mantra é uma forma sonora, muito elaborada, que engloba também a posição do corpo e a respiração, e que faz aparecer uma vibração determinada em um tempo-ritmo a tal ponto preciso que influencia o tempo-ritmo da mente. O mantra é um breve encantamento, eficaz

como instrumento; não serve aos espectadores, mas aqueles que o praticam. (GROTOWSKI, 2010, p.237).

Os cantos da tradição também não servem aos espectadores, mas aqueles que os praticam. Esses cantos foram constituídos em um longo espaço de tempo e eram utilizados principalmente para fins sacros e ritualísticos, enquanto elementos de veículo, podem trazer diversos tipos de resultado, Grotowski dá como exemplo um efeito estimulante ou mesmo de calma, mas nos adverte para o fato de que estes são apenas um exemplo simplista e aproximativo, não só porque existem muitas outras possibilidades, mas sobretudo porque entre elas há a possibilidade de se alcançar um âmbito de energia muito mais sutil.

**Pesquisador:** então a diferença estaria na intensificação deste estado de energia sutil?

**Sonhador:** Não necessariamente. Grotowski deixa claro que podemos alcançar um âmbito de energia mais sutil com os cantos de tradição, mas em nenhum momento de sua fala, pelo menos não nesta palestra, ele descarta essa possibilidade através dos mantras. Na verdade Grotowski vai se distanciar do uso de mantras, porque para ele o mantra era menos aplicável em sua pesquisa, uma vez que sua natureza estaria distante de uma abordagem orgânica. Mas porque os mantras não estão ancorados em uma organicidade e os cantos da tradição, sim? Porque segundo Grotowski,

Os cantos da tradição são radicados na organicidade. É sempre o canto-corpo, não é nunca o canto dissociado dos impulsos da vida que correm através do corpo; no canto da tradição não estão mais em questão a posição do corpo ou a manipulação da respiração, mas sim os

impulsos e as pequenas ações. Porque os impulsos que correm no corpo são justamente aqueles que trazem aquele canto. (GROTOWSKI, 2010, p.237).

**Pesquisador:** E foi exatamente isso o que você pode constatar na sua experiência?

**Sonhador:** Bom, primeiramente não estou usando a fala de Grotowski para legitimar o que vivi em campo, mas me aproximo de seus escritos para refletir sobre o que eu pude vivenciar, e quem sabe fazendo esse exercício de reflexão, consiga aprofundar a experiência ao invés de simplesmente banalizá-la com o trivial argumento de que fora algo "interessante" ou "legal".

Então o que eu pude observar? E por que usei o termo vibração para descrever dois processos diferentes? Tanto no trabalho com os mantras quanto no trabalho com os cantos da tradição era notável uma vibração, por vibração me refiro de fato a alguns pontos do corpo que começavam a partir da sonoridade dos mantras e dos cantos a reproduzir um movimento muito rápido e pequeno de vaivém. Era como se as estruturas sonoras pudessem de fato tocar algum ponto específico do meu corpo e pressionassem esta parte como quando alguém nos cutuca incessantemente com a ponta dos dedos para chamar a nossa atenção. Agora a diferença entre o mantra e os cantos se manifestou nas reações que surgiam a partir dessas vibrações. Com os mantras as reações foram muito menos externadas do que acontecera com os cantos. Quando trabalhávamos com Passini adotávamos uma posição sentada e fixa, não nos mexíamos em hipótese alguma, também não conseguíamos ver uns aos outros, pois permanecíamos durante toda a sessão de

olhos fechados. A única possibilidade de contato com os outros era por meio da voz. É obvio que a ideia por trás do exercício não era contactar alguém com a nossa voz. O que estou tentando dizer é que só percebia a presença de outros indivíduos na sala através da escuta de suas vozes e também pela pele quando nossas vozes produziam alguma sonoridade que fazia o meu corpo vibrar. Tudo o que sentia não chegava a ser externado. O objetivo crucial do exercício era não julgar os pensamentos e seguir repetindo as palavras do mantra e fazendo um esforço para permanecer na mesma posição, o que era algo muito difícil. Pois a mente se cansava em questão de segundos e queria ir embora e abandonar tudo o que se estava fazendo. Por vezes nossas vozes mudavam seu timbre e sua ressonância. Em momentos assim chegávamos a uma qualidade de ressonância muito intensa de modo que era possível captar a mesma vibração que sentia no corpo sendo projetada no espaço, seja pela sensação do contato das pernas com o chão ou do barulho das paredes e vidros que vibravam no mesmo ritmo de nossas vozes. Quando isso acontecia era como se a mente silenciasse um pouco, se os pensamentos ficassem focados apenas em escutar e responder ao mantra, nisso o corpo se sentia leve e menos pesado. No entanto se alguém estivesse vendo de fora provavelmente não notaria essa mudança em nosso comportamento, provavelmente perceberia algo diferente em nossas vozes, mas aparentemente nosso corpo permanecia o mesmo: continuávamos sentados na mesma posição.

Com os cantos a situação fora totalmente diferente. Porque tudo o que fazíamos era muito dinâmico e externado. Enquanto cantávamos sempre estávamos

em relação, tudo o que fazíamos era destinado e entregue a alguém, seja um parceiro de trabalho que estivesse ao meu lado, ou mesmo para o líder da canção. A sensação da vibração era presente no corpo assim como acontecia nos mantras, no entanto, ao invés de sentir como se as estruturas sonoras estivessem me tocando em algum ponto específico, a sensação era que este toque não estava apenas focado em algum ponto específico do corpo, mas por meio de um ponto específico outras partes do meu corpo reagiam em resposta a este primeiro. Por exemplo: em uma canção, algo começava a vibrar em meu peito bem na altura do plexo solar; conforme essa vibração se mostrava mais evidente, outras partes do meu corpo também começavam a vibrar na minha lombar e nos meu pés. Mas quando esses breves momentos aconteciam, era curioso o fato de que não estava pensando sobre o que ia fazer ou o que estava fazendo, simplesmente me movia e reagia em relação a alguém. Alguém que estava cantando e me fazia lembrar de alguma coisa. Tanto no mantra como nos cantos era difícil evitar julgar o que estava fazendo ou ficar pensando em outros assuntos que estavam para além da sala de trabalho.

Ficou nítido para mim que em ambas situações era possível se chegar a diferentes estados por meio das estruturas sonoras utilizadas, contudo era evidente que com as canções o processo se dava de maneira muito dinâmica e exterior, ao contrário do que acontecia com os mantras. Grotowski em sua abordagem dizia que a vibração do canto aparecia na voz viva, nas reações orgânicas e se afastava em seu trabalho de estruturas como os mantras, justamente por que estava interessado nesta organicidade. O que pude perceber é que, de fato, quando

não se trabalha pensando no que se está fazendo e quando nos colocamos abertos ao canto e ao contato com o outro, algo bastante dinâmico e vivo começa a reagir entre um indivíduo e outro, algo começa a vibrar e a impulsionar o nosso corpo. No caso dos mantras acho que seja possível também alcançar esta disponibilidade, no entanto é um processo muito mais interno que externo e, com certeza, para que funcione, é preciso um estado de atenção muito vigilante para não se perder em uma rede de pensamentos sem fim que atravancam outras possibilidades de sensações.

**Pesquisadora:** Sonhador, percebi que principalmente no início de sua narrativa você estava muito preocupado com os aspectos técnicos do canto. Em diversos momentos você chega a colocar o canto como um instrumento para o ator/performer desenvolver o seu ofício. Inclusive você coloca o quanto era importante conquistar o domínio deste canto e até cita algumas passagens da teoria de Barba, ou melhor, você apresenta a sua leitura de alguns aspectos do trabalho do encenador italiano e a partir disso cogita a hipótese de utilizar o canto como um instrumento de impacto cinestésico e sensorial no observador/espectador. No entanto em algum momento você para de se preocupar com essa questão, chegando inclusive, ao que me parece, a se distanciar deste ponto de vista. Se eu compreendi isso certo, gostaria de entender o que aconteceu? E porque distanciar desta busca do canto enquanto instrumento?

**Sonhador:** Sim! Você entendeu certo. Em algum momento foi muito importante ter quebrado com esse ponto de vista e eu devo agora lhe explicar o porquê. No entanto é importante que fique claro uma coisa, essa mudança não



ocorreu imediatamente, fora necessário tempo e contato com outros universos para que ela de fato ocorresse. Os momentos que acabei de narrar, eles ficavam, e ainda ficam, ecoando dentro de minha cabeça, da minha memória e do meu corpo. Todas as experiências vividas em campo foram muito importantes e mesmo depois de seu "término" não conseguia deixar de pensar sobre elas. Um furacão de imagens e sensações sempre vinha à tona quando eu pensava sobre os encontros travados com o Workcenter e suas "adjacências". Durante muito tempo em que recorria a estas memórias meu corpo simplesmente congelava, literalmente falando, minhas mãos ficavam geladas e meu coração começava a bater forte, era uma emoção muito próxima da recordação do primeiro beijo quando não sabemos absolutamente nada do que estamos fazendo. De alguma forma quando pensava sobre esse trabalho com o canto, também não sabia muito coisa a respeito disso, não conseguia sequer traduzir em palavras o que tinha acontecido na sala de trabalho. Todavia, cogitava um monte de hipóteses de como agarrar aquele processo que para mim tinha sido tão inusitado e significativo. Com o passar dos anos alguns autores de áreas vizinhas ao teatro, como a filosofia, começaram a me indicar pistas para que eu pudesse extrair desta memória de campo alguma gotinha bem pequena de inteligibilidade sobre a experiência vivida. Dois teóricos foram muito importantes neste processo: Bakhtin e Deleuze. O primeiro se tornou a base principal de todo o processo reflexivo, já o segundo surgiu corroborando com imagens e pensamentos. Mas o que tanto pude refletir com eles? E qual fora o impacto disso com as novas idas a campo?

Desde a minha primeira semana de formação acadêmica em teatro me deparei nos muros da UFPB com uma palavra que apesar de pequena, tornou-se evidente em diversos momentos de minha trajetória artística: *Presença*. *Presença* de presença cênica, presença de palco. *Presença* enquanto habilidade de atração. *Presença* como aprimoramento técnico. Uma boa parte de minha formação esteve sempre calcada em um aprimoramento técnico norteado pelo pressuposto de que um ator deveria conhecer muito bem o seu instrumento de trabalho, no caso o seu próprio corpo e a sua própria voz caso quisesse desempenhar muito bem o seu ofício. Se um ator quer captar a atenção de seu público ele deve aprender a expandir a sua presença. Como se a presença cênica se tratasse de uma habilidade técnico-corporal, e poder-se-ia dizer energética, de captura de atenção do espectador. "Ter presença', é [...] saber cativar a atenção do espectador" (PAVIS, 2008, p.305).

Esse norte sempre me pareceu bastante claro e sensato, pois em nenhum momento acreditei que o teatro pudesse ser consolidado apenas com talento. Os escritos de Stanislávski e sua busca contínua por uma pedagogia do ator, me inspiravam muito a atribuir ao teatro um caráter de ofício. Atuar era um trabalho. E como qualquer outro trabalho não poderia depender de uma inspiração de gênio para realizá-lo, não poderia entrar em cena somente nos momentos em que estivesse emocionalmente disposto. Entender meu corpo e minha voz, ter controle sobre eles, eram tidas como tarefas fundamentais do meu processo de formação e consequentemente de execução do meu trabalho de ator.

Todo esse pressuposto do corpo enquanto instrumento do trabalho do ator e da necessidade de seu absoluto controle para a ampliação de sua presença e capacidade cênica era, no meu ponto de vista, como um axioma da composição cênica e do fazer teatral. No entanto ao me deparar com um artigo intitulado "A presença não é um atributo do ator" de Renato Ferracini, este pressuposto começou a afrouxar minhas bases e a ser reconfigurado na realidade da minha prática artística.

Acompanhe comigo, pesquisadora, o caminho que Ferracini traça para tratar a presença.: segundo Ferracini, o significado de presença enquanto um atributo técnico-corporal e energético do ator, capaz de capturar a atenção do público, deveria ser melhor repensado atrelado a um conjunto de práticas realizadas a partir de outros parâmetros conceituais de corpo, para que assim possamos extrair sobre o conceito de presença uma forma mais potente de interpretá-lo. Potente, no sentido de compreender a atividade cênica por meio de uma forma coletiva, relacional e co-criativa. Pois conforme coloca o pesquisador brasileiro:

[...] qualquer ação física - base geradora de uma presença cênica para o ator - somente tem sentido se ela for composta por uma seta de mão dupla, ou seja, se ela estimular uma co-experiência poética - portanto criativa - entre ator/público/espço/tempo. Qualquer ação física/presença cênica, nesse sentido, gera uma rede afetiva e, portanto, é sempre coletiva. (FERRACINI, [ca.2012], p.03)

Portanto para que possamos repensar o conceito de corpo e com isso resinificar o conceito de presença é preciso que primeiramente busquemos

distanciar da definição essencialista que relaciona presença e corpo. Logo entendendo a presença como uma "capacidade intrínseca singular de conexão com algo intimamente humano interiorizado no corpo do ator" (Id. Ib.). Mas ao contrário de centrar o ato poético da cena no corpo do ator, esta por sua vez se manifestaria em efetiva relação com algo - outro corpo - fora dele próprio. Pois o ator, enquanto poeta da ação, deveria procurar construir suas ações "junto COM o público-espço e não realizar algo PARA um público-espço". (FERRACINI, [ca.2012], p.04).

Entender o corpo por uma via relacional e afetiva, implica deslocar a ideia de um corpo transcendente, essencialista, endógeno e, ou, solipsita. "Mas um corpo atravessado por forças que estão territorializadas nos entremeios dos dualismos realidade/ficção, interpretação/representação." (Id. Ib).

Conforme coloca Ferracini, ao realizarmos uma "fuga" tanto do território essencialista - que enxerga a conexão com algo interno do corpo, como um território essencialmente humano e portanto comum de atingir a todos os seres-humanos - e do terreno dualista - que compartimenta corpo e mente - poderíamos aferir outras possibilidades para definição de corpo, definindo-o, por exemplo, por sua potência, isto é, pela sua capacidade de afetar e ser afetado.

A ideia de afetação entre os corpos está presente no pensamento de Espinosa. Segundo o argumento de Deleuze (2002), Espinosa foi um pensador que rompeu com a ideia dicotômica presente na separação corpo e mente. Não existe em Espinosa a ideia de um plano teológico onde toda organização vem de cima e diz respeito a uma transcendência. Seu pensamento não está vinculado a uma ideia de

transcendência e hierarquia de desenvolvimento de formas e formação de sujeitos, mas de um plano de imanência, de composição e não de organização e nem de desenvolvimento. E como um corpo pode ser definido neste plano de composição? Conforme coloca Deleuze, Espinosa define o corpo de duas maneiras simultâneas. Primeira, um corpo, por menor que ele seja, sempre será constituído por uma infinidade de partículas, e são as relações de repouso, de movimento e de velocidades e lentidões entre essas partículas que definem aquele corpo e somente naquela relação dada. Segunda, um corpo é definido pelo seu poder de afetar e de ser afetado por outros corpos. Na primeira proposição onde um corpo é definido pelas relações de movimento, de repouso, de lentidão entre suas partículas, significa dizer que um corpo não é definido por sua forma ou função.

A forma global, a forma específica, as funções orgânicas dependerão das relações de velocidades e de lentidão. Até mesmo o desenvolvimento de uma forma, o fluxo do desenvolvimento de uma forma depende dessas relações, e não o inverso. (DELEUZE, 2002, p.128).

No que diz respeito a segunda proposição, um corpo não pode ser definido por sua forma, nem por seus órgãos ou função; tampouco se pode definir um corpo por sua identidade, como uma substância ou um sujeito.

Espinosa sabe que os corpos e as almas não são para ele nem substâncias nem sujeitos, mas modos. [...] um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento. Concretamente, se definirmos os corpos e os

pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. (DELEUZE, 2002, p.128-129).

Renato Ferracini coloca que ao nos darmos conta do conceito de corpo presente no pensamento espinosano, podemos encontrar uma definição de corpo bastante pujante para quem está situado no território do teatro, da dança e da performance. Uma vez que poderíamos dar ao sentido de corpo outro significado, para além do modelo clichê de corpo através do qual o entendemos como instrumento, que "somos dono dele, que temos nossa identidade e precisamos sempre buscar quem eu sou baseado na episteme do 'conhece-te a ti mesmo'". (FERRACINI, [ca.2012], p.04).

Apesar de simples, o deslocamento conceitual proposto por Espinosa opera uma mudança de paradigma brutal pois, conforme colocado por Deleuze na citação acima, ao definirmos um animal ou um homem pelos afetos de que é capaz não podemos defini-lo por sua forma, ou por seus órgãos e funções. Dito de outro modo, um corpo não poderá ser definido por ele mesmo, ou seja, por sua identidade, nem pelo conhecimento racional que ele tem de si, mas pela sua capacidade de afetar e ser afetado. Em termos teatrais, conforme indicado por Ferracini, o corpo do ator seria então definido "pela capacidade de buscar compor poeticamente numa relação dinâmica com todas as partes heterogêneas e complexas da cena" (Id. Ib). Logo,

pela sua capacidade de composição com todos esses outros corpos: corpo-cena, corpo-cenário, corpo-espectador, corpo-texto etc.

Retomando ao pensamento de Espinosa, Deleuze (2002) coloca que a essa capacidade, inerente a um corpo de afetar e ser afetado será nomeada pelo filósofo Neerlandês de potência; podendo esta potência ser tanto alegre como triste. Por alegria Espinosa entende quando a potência de agir entre os corpos aumenta; quando conseguimos ampliar a capacidade de ação da rede de relação na qual estamos inseridos. Ou seja, quando se dá um aumento da capacidade dos corpos de afetar e ser afetado ampliando a potência da rede de relações do território do qual fazemos parte acontece a alegria. Toda a capacidade de agir, toda potência, é relacional e coletiva. Quando há a diminuição da potência de agir ocorre o fenômeno da tristeza. Todo este pensamento articulado por Espinosa que define os corpos, os animais e os homens, pelos afetos que são capazes, operam toda uma ética e etologia dos afetos. Pois, segundo Deleuze, a ética em Espinosa não está condicionada a uma moral, e assim é preferível defini-la por uma etologia, ou seja, as relações em Espinosa são definidas em um plano de imanência através de "uma composição das velocidades e das lentidões, dos poderes de afetar e de ser afetado" (DELEUZE, 2002, p.130). Não é à toa que uma de suas afirmações - se não a mais contundente - o filósofo diz: "não sabem o que pode um corpo" (ESPINOZA, 2009, p.102), tanto para o bem quanto para o mal, não há como saber antecipadamente o que um corpo é capaz, pois só é possível saber o que é um corpo em experiência durante um encontro; um agenciamento.

**Pesquisador:** E como é colocada a questão da presença frente a essa concepção de corpo?

**Sonhador:** A pergunta que precede a sua questão é: como operar em nosso território (artes da cena) essa capacidade de gerar alegria?

**Pesquisador:** Pela lógica exposta através de sua fala... promovendo encontros que possam gerar alegria<sup>50</sup>?

**Sonhador:** Sim! Mas como o fazê-lo? Como promover encontros alegres? A resposta não está em um *a priori*, não há como saber se um encontro será alegre ou triste antecipadamente, de maneira previamente calculada e arquitetada, não! De fato só sabemos o que pode um corpo e quais afetos é capaz em experiência. Um ator não consegue prever durante o ato cênico se estará compondo um afeto alegre ou não, a questão não se coloca enquanto uma ação quantitativa de quantos afetos alegres se consegue operar, ou o que fazer para alcançá-los. Colocar-se em

---

<sup>50</sup> Conforme salienta o pesquisador Flávio Rabelo (2014) ao entrarmos em contato com Espinosa, através de um primeiro encontro com a sua Teoria dos Afetos, corremos o sério risco de comumente reduzi-la a uma questão de sentimentos. Vale aqui reforçar que por encontros alegres, não estou falando de uma sensação de estar alegre, ou sentimento de alegria, mas – no sentido espinosano do termo – de um aumento de potência. Aproveito este ensejo para que fique claro também a questão dos afetos. O conceito de afeto em Espinosa não se trata de uma interpretação dos sentimentos e das emoções, afetos são para o filósofo, afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é estimulada; aumentada (alegria) ou refreada; diminuída (tristeza). E conforme reforça Rabelo a partir de Chauí “os afetos não são simples emoções, mas acontecimentos vitais e medidas da variação de nossa capacidade de existir e agir” (2011, p. 88). Por ser medida de nossas ações, os afetos se aproximam e se expressam pelos agenciamentos atualizados. Isso implica dizer, por exemplo, que acontecimentos que geram o sentimento de tristeza ou dor podem ser acontecimentos Alegres no sentido espinosano. Tudo a depender dos agenciamentos gerados e de como as partes envolvidas no acontecimento compõem com ele o fluxo de suas ações.” (CHAUÍ apud RABELO, 2014, p.185.)



experiência significa colocar-se em "fluxo" (CSIKSZENTMIHALYI, 1999) em um momento presente da ação. Ou conforme coloca Ferracini, ao invés de navegarmos em um mar de certezas, é preciso que usemos pistas. Pistas que nos leve a entender "corporalmente" a natureza dessas relações e de seus afetos. Entender "corporalmente" não significa produzir uma racionalidade e extrair alguma inteligibilidade da experiência, mas colocar-se em um outra lógica. Uma lógica das sensações<sup>51</sup>. Logo, estar em cena é colocar-se

[...] numa ontogênese dinâmica de ação em ato poético entre corpo/espaco/tempo/luz/som/outro ator/público - faz do corpo em presença cênica um pensamento ativo da composição e da experiência e, portanto, necessariamente, coletivo e heterogêneo. (FERRACINI, [ca.2012], p.05).

Compreender a presença cênica através dessa perspectiva nos faz entendê-la através de uma epistemologia da experiência e não do experimento. Uma presença que se traduz enquanto ato de composição coletiva e em rede, não uma presença centrada no indivíduo (ator) capaz de produzir com o seu corpo (instrumento) a captura da atenção de seu público. Mas produzir uma composição coletiva entre os corpos que permite

[...] uma certa escuta do de fora que inclui o outro, o espaço, e o tempo na tentativa de estabelecer uma relação coletiva do jogo

---

<sup>51</sup> Ver nota explicativa encontrada em FERRACINI, Renato. **A presença não é um atributo do ator**, [ca. 2012] p.05.

potente e poético - e alegre. [...] Presença cênica como seresta de encontros, composição musical coletiva de afetos. (FERRACINI, [ca.2012], p.05).

Agora, vocês podem estar se perguntando... como tudo o que foi dito vai se relacionar com a experiência vivida com o trabalho sobre o canto nos encontros travados com o Workcenter e suas adjacências? Bom... enquanto pensava no canto enquanto instrumento de impacto cinestésico e sensorial no espectador, acreditava ser possível aferir um controle sobre o canto, como se pudesse prever todas as ações que emergissem do canto ou como se pudesse direcioná-las por um *a priori*, no entanto me esquivava de elementos importantíssimos deste trabalho de composição entre canto e ações, fugia do *outro* e das relações, conduzia minha busca por uma abordagem utilitária do canto enquanto ferramenta, enquanto atributo técnico para intensificação da presença do ator/performer.

Deleuze salienta que um corpo para Espinosa pode ser qualquer coisa, pode ser tanto um animal, um homem, uma ideia, um pensamento e inclusive pode ser um corpo sonoro. Entender o canto de tradição, no sentido que Espinosa dá para o conceito de corpo, me fez repensar a minha atitude frente ao trabalho prático com o canto. Em um primeiro instante atribuía um valor utilitário para o canto, o compreendia por sua funcionalidade enquanto ferramenta puramente técnica. Isolemos o termo ferramenta. O que uma ferramenta faz? Ela amplia nossas habilidades. Por exemplo, um carro amplia a minha habilidade de locomoção, mas se eu não lhe aplico uma utilidade concreta ele se torna um verdadeiro estorvo, pois preciso achar um lugar para guardar esse carro. O carro só faz sentido quando dou

uma funcionalidade para ele, do contrário ele não é nada. No caso do canto, por meio da prática, comecei a entender que o mesmo não se manifestava por essa lógica utilitária. Grotowski dizia que "o canto de tradição é uma pessoa" (GROTOWSKI, 2010, p.236), é um ser vivente com o qual estabelecemos uma conexão, uma relação, chamamos o canto, perguntamos: como ele está? Ou: como devemos cantá-lo? Nós não o manipulamos, não podemos simplesmente dizer "canto, quero que apareça assim ou soe deste modo", pois o canto é um velho amigo: não há como prever antecipadamente suas vontades. E visto como corpo - no sentido espinosano do termo - ninguém sabe de que afetos este canto é capaz. Só podemos promover encontros com esse canto, se colocar disponível a uma lógica de construção de um espaço poético, sensível e coletivo.

Neste sentido qual a importância de deslocar a acepção de canto enquanto instrumento para um canto que é um ser vivente, um canto que opera uma lógica relacional? Foi de entender que aquela força que eu percebia na maneira de cantar daqueles performers, não estava centrada no performer em si, ou na maneira como ele cantava, mas nas relações de contato que o performer estabelecia entre os vários corpos: corpo-canto, corpo-outro performer, corpo-testemunha, corpo-espaco, corpo-tempo, presentes nos eventos artísticos testemunhados. Trata-se então não de uma força que não está produzida no espaço DO performer, mas habitada no espaço do ENTRE performer/canto/testemunho/espaco/tempo. Portanto a força e a presença no ato de cantar desses artistas estaria vinculada ao

ambiente artístico construído através do canto, na composição coletiva e afetiva dos corpos promovida durante os encontros (apresentações e workshops).

**Pesquisadora:** Em um dado momento de sua narrativa, enquanto descrevia sua experiência no Dynamika você falava de treinamento e improvisação. Por vezes as falas de Passini ou mesmo suas próprias reflexões pareciam ir ao contrário da ideia de corpo que você acabou de nos descrever partindo do pensamento de Ferracini. Como colocar de maneira mais clara... Por exemplo, quando você ou era Passini, já não me recordo mais, dizia que um ator ao improvisar “apenas” com a sua mente, ele tende ir em direção a uma experiência emocional. Creio que esse tipo de colocação não possa passar despercebida sem que haja uma explicação. E uma vez que você agradece as conversas com Ferracini, acho importante ouvirmos o que tem a dizer sobre o assunto, não concorda?

**Sonhador:** Claro com certeza. Muito bem observado, tal colocação pode dar margem a várias interpretações, uma delas pode inclusive interpretá-la por um dualismo. Mas não se trata disso. Permita-me primeiro colocar, cara pesquisadora, que quando Passini “dizia que um ator ao improvisar “apenas” com a sua mente ele tende ir em direção a uma experiência emocional”, tratava-se de uma metáfora de trabalho. É claro que um ator nunca improvisará somente com a mente, pois mente e corpo estão juntos e conectados não há espaço, conforme o pensamento que falávamos anteriormente, para uma dicotomia entre corpo e mente. Quando Passini se referia a essa frase, enquanto uma metáfora de trabalho, ele estava querendo dizer que o trabalho de improvisação não deveria ter como objetivo um “provocar”

de emoções, os atores não deveriam buscas sentir algo emocionalmente, mas ir em direção ao corpo e reagir aos estímulos captados por este.

Mas sobre essa questão da emoção no trabalho do ator, Burnier parece ter resolvido bem o assunto, trazendo a etimologia da palavra: movimento pra fora, ação. Segundo Burnier, etimologicamente a palavra "emoção" poderia ser definida como *in-motion*, ou ainda, *em movimento*. Mas o que isso significa dentro do que estávamos falando? Significa que as emoções estão movimentando-se constantemente em nosso interior. Portanto, ao tentarmos fixá-las dentro de uma suposta redoma psicológica, ou mesmo defini-las em uma forma muscular preestabelecida, estaríamos estagnando a movimentação orgânica provinda da emoção, compondo um processo totalmente inorgânico, cheio de estereótipos. Um ator ao tentar interpretar dada emoção, como por exemplo: raiva, medo ou alegria, corre o sério risco de achar que está se relacionando com algo verdadeiro, mas de fato nada acontece. Pois ao apostar atingir seu objetivo máximo: encontrar uma emoção, este se fecha para o mundo a sua volta. Na tentativa desesperada de fixar tais sentimentos, por meio da representação, ele acaba focando sua busca em encontrar um conjunto de formas preestabelecidas e então deixa de "descobrir uma maneira de fazer com que seu corpo psicofísico esteja apto e despojado de todos os bloqueios, e assim, deixar fluir essa *in-motions* através de sua musculatura." (FERRACINI, 2003, P.118) e de suas ações.

Vejam, se o Teatro é, como dizia anteriormente a partir de Ferracini, composto de uma forma coletiva, relacional e co-criativa, onde o espetáculo teatral

é um conjunto de partes extensivas e intensivas que formam aquele espetáculo e naquele momento específico, assim como no sentido de corpo expresso anteriormente, onde um corpo é definido pela dinâmica de afetos de suas partes heterogêneas, logo o que define o espetáculo é o encontro dessas partes, portanto é uma relação. Assim o aspecto emocional, caso esteja organicamente presente enquanto movimento (*in-motions*), são uma parte de toda essa composição coletiva e afetiva.

Uma vez escutei uma frase nas aulas de Renato Ferracini, que não me recordo bem quem disse... Mas se não estou enganado é uma frase de Brook, a frase dizia o seguinte: "eu não quero tocar o público, eu quero jogar com ele, brincar com ele! Eu quero criar uma atmosfera de jogo, de a gente jogar junto.". Acredito que esse pensamento de olhar para o Teatro enquanto espaço de jogo é fantástico. Pois a emoção se torna consequência e não prioridade, pode ser que ela esteja presente ou não, mas o jogo vai acontecer, porque o jogo implica em me colocar aberto para compor com o outro, implica muito mais em querer ser uma parte desta relação afetiva e "espetacular", ao invés de simplesmente buscar satisfazer um desejo interior, de alguma forma egóico, de querer emocionar ou convencer emocionalmente um público sobre nossas ações.

**Pesquisador:** Sim e Bakhtin?

**Sonhador:** Bom... ao desvincular o canto de uma lógica utilitária entendendo que o que é pulsante e vivo no canto não está no indivíduo performer, mas no campo relacional, no espaço do entre canto/ação/performer/testemunho/tempo etc., me

pareceu bastante sensato entender a natureza dessa relação por meio de uma experiência dialógica. Ou seja, através das noções de dialogismo presentes na teoria enunciativa sobre a linguagem de Bakhtin, acabei encontrando pistas que me ajudaram de alguma forma a extrair alguma inteligibilidade sobre este complexo campo coletivo e relacional presente no trabalho com canto durante os encontros travados com o Workcenter e suas adjacências.

**Pesquisadora:** Você poderia ilustrar melhor a contribuição do pensamento bakhtiniano para a compreensão de sua leitura sobre o trabalho prático com os cantos, realizados no coletivo artístico em questão?

**Sonhador:** Certo, para isso deixem-me pontuar algumas observações sobre contato, ação física e canto. Sobre o termo contato existem diferentes maneiras de aferir significado a esta palavra. Em um dicionário padrão da língua portuguesa por contato podemos compreender uma situação em que dois ou mais objetos, seres, corpos etc., se tocam; toque. Ou ainda interpretá-lo como sinônimo de comunicação, relacionamento; convívio. A princípio, vamos aceitar que, de maneira geral, estar "em contato", significa estar "em relação com", "reagir a", "responder a".

Em se tratando do conceito de contato expresso na teoria de Grotowski, Tatiana Motta Lima verifica que desde cedo, na primeira fase do encenador, o conceito de contato aparece em textos escritos entre 1966 e no final da década de

1960, localizados na publicação do livro "Em Busca de um Teatro Pobre"<sup>52</sup>, onde Grotowski teria descoberto o conceito na base de um problema objetivo e técnico. Ao concentrar a produção de seus espetáculos num ato de desnudamento do processo interior do ator em cena, corria-se o risco do ator entender esse processo interior como um trabalho que se realizaria a partir dele e estando voltado também única e exclusivamente para ele mesmo. Logo

Esse seria, para Grotowski, um ator concentrado "no elemento pessoal como um tipo de tesouro" [...], "procurando a riqueza de suas emoções", um ator que apenas estimularia artificialmente o processo interno, um ator imerso em uma espécie de "narcisismo" (GROTOWSKI *In* LIMA, 2005, p. 56).

Na tentativa de escapar desta eminente armadilha, Grotowski logo percebeu que efetuar um trabalho para si mesmo só seria possível aprofundando sua relação com os outros, por meio de elementos de contato: assim o ator poderia descobrir o que estava nele. Desta forma, o processo de "estar em contato" se colocaria como uma questão de perceber o outro e consequentemente emitir uma reação a partir desta percepção. Significava também que seria no espaço presente, "agindo e reagindo no aqui e agora das relações, que se poderia trabalhar com aquilo que dizia respeito ao âmbito da memória, das associações ou das aspirações e desejos" (LIMA, 2005, p.56).

---

<sup>52</sup> Publicado pela primeira vez no Brasil em 1987 pela editora Civilização Brasileira. Neste trabalho faço uso de uma versão mais recente publicado em 2011 pela editora Dulcina com título da obra revista: "Para um teatro pobre".



A memória e as associações não visam constituir um espaço para vivências pessoais onde o ator se coloca absorvido por sua lembrança desperta, pois caso isso ocorresse não seria possível que um ator reagisse aos seus parceiros no momento presente de sua ação, sua atenção estaria em um outro lugar disperso no passado e portanto ausente ao aqui e agora. As associações e a memória de um ator tratam em Grotowski de um passado que é encarnado na sua totalidade psico-corporal. Ou seja, sua voz, seus gestos, sua expressão são modificados, determinados por essa associação pessoal que é percebida enquanto reações oferecidas sempre ao outro, conduzidas espacialmente na direção do outro. Um ator "[...] reage, a partir daquele comportamento/memória, no espaço/ tempo da própria improvisação, e essa 'reação' estimula seu(s) companheiro(s) de cena". (Id. Ib.)

Notem que já deste momento o contato em Grotowski se traduzia em uma relação concreta com o espaço e o com outro. Pois é em direção ao outro, em termos de espacialidade física, que a reação pode se dar. Deste modo o conceito de contato engloba tanto as relações entre os atores como também o espaço onde acontecem essas relações. "O espaço é, ao mesmo tempo, percebido geométrica e 'existencialmente'. Ele direciona e orienta as relações, ao mesmo tempo em que é direcionado e orientado por elas". (Id. Ib.). Esta característica é colocada com mais clareza quando, ao falar do contato travado com um parceiro imaginário, Grotowski diz:

[...] esse parceiro imaginário também deve ser fixado no espaço desta sala real. Se você não fixar o seu parceiro em um lugar exato, suas reações permanecerão dentro de você. Com isso se controla, sua

mente o domina e você se move em direção a uma espécie de narcisismo emocional, ou em direção a uma tensão, uma espécie de barreira. (GROTOWSKI, 2011, p.177)

É possível verificar, por meio da fala anterior de Grotowski, que o contato não limita o ator somente a manter-se numa relação direta com os seus parceiros de trabalho, mas há ainda a possibilidade dele se dirigir a um outro que não está presente no ambiente de trabalho. No entanto suas reações a este ente imaginário ressoam diretamente na configuração do espaço e nas reações de seus parceiros reais.

Cabe-se afirmar que o conceito de contato já estava intimamente vinculado ao conceito de partitura, pois segundo Grotowski "[...] durante a encenação em que a partitura - texto e ação nitidamente definidos - já está determinada, você sempre deve manter contato com seus companheiros." (Id. Ib.). O contato é neste trabalho um dos elementos essenciais para que atividade artística possa ser realizada. Portanto, conforme argumenta Lima, frente ao conceito de contato não é possível aferir o significado de "partitura" como um processo de exteriorização organizada dos conteúdos interiores, uma vez que no contato as fronteiras do que se está dentro ou fora não podem ser tão facilmente definidas.

Os "impulsos", as "associações" e as "reações" estão firmemente atados à "corporeidade", ao "outro", e ao "espaço". O que se partiturava, nessa via de trabalho, era, ao mesmo tempo, corpóreo, relacional (o "outro" é, em alguma medida, parte do "eu" ou vice-versa) e projetado espacialmente (o espaço físico é espaço de "reação" e de "relação"). Essas instâncias - corporal, relacional e espacial - são também percebidas de maneira amalgamada, só podendo estar divididas teoricamente. [...] todas as instâncias

apontam para um universo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, visível e invisível. O corpo, o outro e o espaço podem acolher, na tangibilidade que lhes é própria, a presença do intangível; podem ser setas lançadas ao desconhecido (LIMA, 2005, p.57).

Falemos agora de ação física. No encontro com Rodriguez em Buenos Aires, o artista argentino deixou bem claro dois aspectos fundamentais para se compreender o trabalho prático com as ações físicas. Primeiro, Rodriguez disse que as ações físicas estão sempre ligadas ao corpo, são enraizados no corpo, nascidas juntamente na espinha dorsal, no tronco. Ao contrário de uma atividade, elas não nascem na periferia do corpo. E uma ação é sempre precedida por um impulso ou uma cadeia de impulsos. Rodriguez também destaca a importância de sempre haver um outro quando realizamos alguma ação. Isto tornou-se bastante evidente quando disse: "'Andar' e 'cantar' são atividades; a questão é como transformá-las em ações. Quando você realmente canta, você canta para alguém, para alguma coisa, seja porque você queira algo, ou não, você pergunta algo, você exige algo, você chama por alguém. Estas são ações simples e verdadeiras, e estas ações são elementos em que nós baseamos nosso trabalho, embora, obviamente, elas sejam muito específicas e individuais para a pessoa que a está realizando. Portanto você nunca deveria cantar somente por cantar, em vez disso, é preferível cantar para alguma coisa ou pessoa. Lembre-se, sempre há de existir este outro ao qual dirijo a minha atenção. Quando uma ação é real existem esses impulsos de dentro que não conseguimos controlar, porque uma ação é na verdade uma reação."

Em um texto escrito a partir de uma conferência proferida em uma Universidade de Roma, Biagini faz alguns comentários que dão sustento a fala emitida por Alejandro Tomás Rodríguez em nosso encontro em Buenos Aires. Biagini diz:

No contexto dramático (no sentido etimológico da palavra, no agir), o ator deve estar ativo para fora, em relação. O ator deve estar presente em relação a seu parceiro, seja real ou imaginário. A vida do ator deveria fluir para fora - escutar, ver, perceber. (BIAGINI, 2013, p.299)

Nesta mesma conferência em um momento posterior de sua fala, Biagini explica que as ações se desenvolvem em relação a alguma coisa ou alguém fora do próprio ator, em um espaço que não é estéril, um espaço que o italiano nomeia de "o espaço do contato" (Id. p. 301). As ações "[...] não existem em si mesmas. Em certo sentido, elas têm um alvo e podem, portanto, tornar-se ações físicas". (Id.Ib). Na fala de Biagini fica claro a importância de sempre existir um alvo, um destinatário preciso para quem dirigimos nossas ações, esse ponto será bastante importante quando colocarmos em diálogo o conceito de enunciado presente nos estudos de Bakhtin. Mas por hora suspendemos o assunto e vamos em direção ao canto.

Hoje no início de nossa conversa... quando me perguntaram sobre a diferença entre o trabalho com os mantras realizado no contexto do Dinamika e os cantos trabalhados nos encontros com o Workcenter e suas adjacências, expliquei que Grotowski pontuava a diferença entre o mantra e o canto da tradição por meio da sua escolha de trabalhar sob uma perspectiva orgânica. Grotowski dizia que, ao

contrário do mantra, os cantos da tradição estão irradiados na organicidade, neste caso é sempre o canto-corpo. O corpo é a base do canto, uma vez que o canto nunca está dissociado dos impulsos da vida, das reações orgânicas que correm através do corpo. O que implica dizer que, ao cantar, o performer não está somente cantando mas realizando uma série de ações movidas pelas suas associações, estando intimamente vinculadas a uma corrente de impulsos, no "espaço do contato" onde há sempre um outro com o qual ele se relaciona e reage.

Porque foi importante nos atermos as essas três instâncias: contato, ação física e canto, antes de relacionarmos a experiência em campo com a teoria de Bakhtin? Para que ficasse bem claro que todos esses elementos estão concomitantemente vinculados em um território relacional que sempre será precedido de um outro, com o qual eu me componho, contra o qual eu reajo, para o qual me dirijo e respondo. Seja este ente real ou imaginário, é com ele e atravessado por ele que posso cultivar uma relação dialógica.

Sim, uma relação dialógica dentro do contexto que estamos conversando a tarde inteira, logo, sobre o canto e as ações. Como interpretá-la por uma via bakhtiniana?

Ao eleger o enunciado enquanto unidade mínima do discurso Bakhtin nos diz que um enunciado trata-se de um elo na cadeia da comunicação discursiva que não pode estar separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas e ressonâncias dialógicas. Entretanto, o enunciado como um elo em cadeia relacionado a outros enunciados, não se

restringe somente aos seus elos precedentes, mas também aos elos subsequentes da comunicação discursiva.

Quando o enunciado é composto por um falante, os elos subsequentes ainda não existem. Todavia, desde o início o enunciado se constrói levando-se em conta as atitudes responsivas, em favor das quais ele, em essência, é criado. Assim, o papel do outro assume um posto fundamental para quem constrói o enunciado. Um enunciado não chega a existir sem estar em relação responsiva a um outro enunciado. O enunciado não existe por si mesmo, sempre existe um outro (destinatário) para o qual meu pensamento é dirigido e se torna real pela primeira vez - e deste modo torna-se real também para mim mesmo -; e este outro com quem me relaciono jamais é um ente passivo, mas um participante ativo da comunicação discursiva.

Imediatamente no princípio de sua fala, antes mesmo de pronunciar as primeiras palavras, o falante aguarda a resposta de seu destinatário, esteja ele no presente de sua elocução ou não - o destinatário tanto pode ser uma entidade situada no momento presente da fala do falante, como também ser composto por alguém que esteja fora deste território, localizado em algum lugar no imaginário do falante. Porém, sua eminente ausência se presentifica quando o falante assume dada atitude responsiva ao compor a estrutura de seu enunciado - esperando por uma ativa compreensão responsiva. Neste sentido conforme coloca Bakhtin "é como se todo enunciado se construísse ao encontro desta resposta" (BAKHTIN, 2016, p. 62).

Sobre a questão da atitude responsiva Bakhtin (2016) nos diz que o ouvinte, ao perceber e compreender o significado linguístico de um enunciado, ocupa concomitantemente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concordando com o enunciado emitido ou discordando, total ou parcialmente. Podendo ainda completá-lo, aplicá-lo, preparar-se para usá-lo etc. Conforme exemplificado na frase anterior, essa posição responsiva da qual Bakhtin nos fala pode se manifestar de diversas maneiras e, a respeito de sua formação, esta acontece ao longo de todo o processo de audição e compreensão do enunciado, às vezes a partir da primeira palavra ou traço de emissão/expressão/ação do falante.

É importante que fique claro que não há, em Bakhtin, espaço algum no diálogo que caiba uma atitude passiva do destinatário, ou mesmo uma relação construída por um falante (ativo) e um ouvinte (passivo). Todas as partes presentes na composição do discurso de uma relação efetivamente dialógica são, para Bakhtin, partes ativamente responsivas e falantes. Isto porque "toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso)" (BAKHTIN, 2016, p. 25). Segundo o pensador russo a compressão passiva do significado de um enunciado não passa de uma passagem ou instante abstrato do que é percebido pelo ouvido do falante, e imediatamente é incorporado em sua compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na sua subsequente resposta por vezes emitida em voz alta. Alto lá! Um dado importante! Nem sempre a resposta ativa de um falante é manifestada em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado, pois

[...] a compreensão ativamente responsiva do ouvinte [...] pode realizar-se imediatamente na ação [...] pode permanecer de quando em quando como compreensão responsiva silenciosa [...] mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos outros discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. (Id. Ib.)

Vejamos agora como que esse pensamento, colocado em diálogo com a prática vivenciada, pode trazer elementos para refletirmos sobre a dimensão dialógica do trabalho com os cantos.

Assim como o enunciado de Bakhtin o canto em Grotowski não pode existir por si mesmo, pois estando o canto atrelado a uma série de pequenas ações e impulsos que emito em resposta a um outro (parceiro de trabalho real ou ente imaginário) no espaço do contato. Sua existência só faz sentido quando vinculada a um complexo jogo de interações: de perguntas/ações e respostas/reações. Portanto, entendendo que o canto é sempre o canto-ação, uma ação física é na fala de Rodriguez uma reação, ou seja, a ação sempre surge em resposta a algo ou alguém. Ao fazermos o exercício de entender o canto por uma lógica do enunciado, o canto seria portanto um elo composto pela emissão de outros cantos-ações que não pode estar separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro.

**Pesquisador:** Não sei se consigo entendê-lo plenamente, teria como se explicar melhor, ou talvez usar o exemplo de uma situação prática?

**Sonhador:** Vejamos... Uma ação-física - vinculada a um canto - não vai surgir do nada, mas sempre como uma atitude de resposta a algo anterior. Assim quando o



performer começa a cantar um canto e consequentemente dá início a uma ação já vai estar reagindo a alguma coisa ou alguém. Logo, é uma rede composta de elos que determinam aquele canto tanto de fora (a partir do contato com algum parceiro em sala de trabalho) quanto de dentro (a partir das associações, da projeção de um parceiro imaginário, alguém que não está na sala de trabalho, mas que torna-se presente quando ao, realizar minha a ação, reajo com o canto em resposta a esta pessoa). No entanto esta ação não é tida somente pelos seus elos precedentes, como também seus elos subsequentes. Enquanto canta e realiza algo o performer de alguma forma já espera por uma reação de seu parceiro, ou parceiros, de trabalho. A própria estrutura cíclica do canto já o coloca em uma espiral constante de perguntas e respostas, de diálogo, uma vez que os cantos trabalhados pelo Workcenter, como também em suas adjacências, são cantos que possuem uma chamada emitida pelo líder da canção e uma resposta dada pelo coletivo, coro formado de outros performers e participantes.

Bakhtin nos relata que em uma situação dialógica, e portanto discursiva, o pensamento que existe por trás de um enunciado só se torna real pela primeira vez quando emitido em resposta a um outro. Este outro não é em hipótese alguma um ente passivo, mas um participante ativo da comunicação discursiva. Neste sentido, ao balizarmos este pensamento frente ao trabalho com o canto e ações, podemos entender que a ação que acompanha o canto só se efetiva concretamente quando realizada em resposta a um outro (performer ou participante imaginário), ou seja, através do impulso ou reação orgânica que está vinculada ao outro, que por sua vez

não é um ente passivo da experiência artística, já que no instante em que faço algo e meu parceiro de trabalho percebe a minha ação, irá reagir a ela imediatamente, assumindo dada atitude responsiva que irá refletir em seu comportamento.

**Pesquisador:** Certo. Mas poderia indicar algum momento em que esse processo se efetuiu em sua prática? Pois ao que me parece isto tudo que você coloca está profundamente ancorado a uma leitura teórica e talvez dificilmente isto poderia se efetivar na prática?

**Pesquisadora:** Concordo com nosso colega, Sonhador. Dificilmente acredito que todos os participantes vão estar ativamente entregues ao processo, certamente há aqueles que sim, mas o que acontece quando os participantes não reagem. Aproveito também para fazer uma provocação: e o testemunho como fica neste processo?

**Sonhador:** Acho ótimo que discordem ou questionem o que estou dizendo, isso me ajuda profundamente a repensar o meu argumento e também a tentar deixá-lo mais evidente. Bom... vocês acabaram de me lançar pelo menos três ou mais questões, tentarei dar uma resposta para cada uma delas.

Primeiro obviamente que esta é uma leitura teórica, mas isso não significa que ela esteja desvinculada de uma prática. De fato todo esse pensamento nasceu de uma experiência em campo, experiência essa que tornou-se mais profunda quando entrei em contato com os conceitos filosóficos já indicados em momentos anteriores de minha fala. Mas veja, uma leitura não é um método, trata-se muito mais de uma proposta; de lançar ao universo "teórico" uma possibilidade. Quando comecei a me

relacionar com esse trabalho, mal conseguia traduzir em palavras o que tinha vivenciado, colocar a experiência em contato com outros meandros e horizontes teóricos para além do próprio teatro, a meu ver, já é um excelente primeiro passo. Pois estou sinceramente tentando fazer o exercício de não banalizar a experiência, de não justificá-la por ela mesma ou cair em uma zona de gosto pessoal. O que estamos fazendo agora é conversar, não estamos cantando ou realizando aquilo que esses artistas propõe. Mas como posso me relacionar com isso? Como posso tentar contribuir com esse processo? Sem estagná-lo? Não me parece sensato pensar, em primeiro lugar, que teoria e prática sejam dois horizontes separados, e, em segundo, quero entender que uma leitura pode talvez trazer impressões ou percepções que ainda não haviam se manifestado em alguma discussão sobre o assunto. Quem sabe essa leitura possa ressoar em uma nova ida a campo, transforando nossas atitudes sobre aquilo que imaginávamos possuir. É um exercício interessante se tentamos realmente "quebrar nossas pernas", se, ao invés de procurarmos respostas fechadas, buscamos questões que acabam por metamorfosear nossas atitudes, digamos, "práticas".

Agora, respondendo a sua pergunta, se houve algum momento em que essa dimensão dialógica da qual eu falava se manifestou na "prática"? Evidentemente que sim, pois essa reflexão nasceu justamente do encontro entre a experiência de campo com os conceitos filosóficos.

**Pesquisadora:** Poderia então nos dar um exemplo concreto?

**Sonhador:** Sim! Na realidade eu inclusive já o descrevi.

**Pesquisador:** Como?

**Sonhador:** Ao narrar um dos encontros que tive com Rodriguez e Gentien, vocês se lembram de um momento no qual descrevi uma experiência de contato bastante intensa? Deixe-me voltar a esse instante, sim? No encontro ocorrido no Rio de Janeiro, enquanto trabalhávamos em alguns cânticos afro-latinos, fui convidado por Gentien para participar da sessão de canto. O convite de Gentien não me pareceu algo como se ele dissesse "venha cantar conosco", seu olhar parecia me indicar outra coisa. Gentien surgia como uma criança que dizia "ei venha ver isso, olhe essa cara, o que ele está fazendo? Parece divertido, não é?". Aqui as minhas ações já estavam ditadas por meio do que eu reagia a partir das ações de Gentien. Quando entrei na dinâmica do canto não pensei o que aquele canto poderia significar, estava de alguma forma feliz e leve, ao olhar para Rodriguez percebia o estado dilatado de sua voz, a sua voz viva e vibrante, mas não buscava entender o que estava acontecendo, na verdade uma série de imagens vinham na minha cabeça, por exemplo: Rodriguez parecia um senhor rodeado de pequenas crianças, isso me lembrou da minha primeira vez no zoológico, quando me deparava com um universo totalmente novo, com criaturas que jamais havia visto antes, na minha imaginação cada um dos membros da sala começou a se transformar em animais do zoológico.

Enquanto as imagens iam ficando cada vez mais coloridas na minha cabeça, meu corpo sentia algo muito diferente, mesmo sem estar fazendo muita coisa: apenas andando e acompanhando Rodriguez pela sala, às vezes trocando alguns olhares, estava completamente encharcado de suor, a temperatura da sala estava

bem quente, ou melhor, meu corpo estava muito quente. E neste momento, conforme andava ao lado de Rodriguez, realizava minhas ações em resposta ao que ele fazia, através de uma atitude responsiva que compunha a maneira com a qual eu andava, por exemplo se era um andar mais lento, mais espaçado, ou mesmo ligeiro com pequenos passinhos, o fazia em resposta à maneira como ele se colocava frente a minha pessoa.

Em algum momento Rodriguez mudou de canção e um contato mais longo começou a surgir entre nós dois, inicialmente ele se aproximou e começou a falar comigo através do canto, não saberia dizer racionalmente o que ele queria dizer, ele me indicava com a mão alguma coisa no teto da sala, mas de alguma forma meu corpo parecia facilmente entrar em contato com o que ele dizia: "Ah é isso é um pássaro lá longe em cima das nuvens". No que íamos fazendo uma série de movimentos pelo espaço, seu canto começou a se tornar jovial, o timbre de voz e ações de Rodriguez rapidamente se converteram para um comportamento infantil e do nada começamos a fazer uma série de movimentos no chão, tudo era muito rápido e de alguma forma muito divertido, fazíamos algumas cambalhotas rapidamente nos levantávamos e então pulávamos alguma coisa. Na minha imaginação éramos duas crianças escalando algumas estruturas de metal, similares aos brinquedos que costumava a ir com meu pai quando tinha uns cinco anos de idade. Através do diálogo com Rodriguez minhas ações eram construídas por elos precedentes e subsequentes que determinavam como o canto se manifestava tanto por elementos vindos de fora - o contato direto com Rodriguez a maneira como ele me olhava, ou como reagia ao que eu fazia -

quanto de dentro - quando minhas associações me levavam para uma situação preservada em meu corpo-memória, e Rodriguez se transformava em uma pessoa que já conhecia (um ente imaginário) como o velho do zoológico, ou quando nos lançávamos na estrutura metálica de um parque infantil e ele assumia a figura do meu colega de parquinho.

Bom, voltemos agora à questão da atitude responsiva no intuito de tentar responder as questões remanescentes. Conforme assinala Bakhtin, uma atitude responsiva pode se manifestar de diversas formas: tanto podemos concordar ou discordar, parcialmente ou totalmente de um enunciado, como também podemos ainda completá-lo, aplicá-lo, preparar-se para usá-lo etc. E ao emitirmos nossa resposta, esta pode por vezes ser realizada imediatamente em voz alta, como também pode ser imediatamente respondida através de uma ação. Há ainda a possibilidade desta resposta permanecer em silêncio, como compreensão responsiva silenciosa, todavia, este tipo de atitude se configura em uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde o que foi percebido e ativamente entendido é respondido pelo falante nos outros discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. Em Bakhtin não há espaço no diálogo para uma passividade, toda resposta é dotada de uma atitude e compreensão ativa do falante.

Agora imaginemos um workshop no qual todas as pessoas podem cantar e participar do processo de trabalho com o canto. Se partimos do ponto de vista bakhtiniano para responder sua questão sobre a passividade dos participantes, seria possível dizer que não haveria na experiência artística com os cantos espaço para

uma atitude passiva. Com certeza há nesse processo pessoas que acabam se envolvendo mais com as ações do líder da canção e assim estabelecendo momentos de contato mais prolongados com o líder do canto, no entanto há ainda a possibilidade de uma atitude responsiva menos envolvente, de alguém por exemplo que possa estar na periferia espacial das ações do líder e, mesmo assim, estar participando ativamente do processo. Como no discurso dialógico, as possibilidades de tomar uma atitude responsiva frente ao canto são inúmeras, mas independente de como a pessoa se coloque frente a isso sempre será através de uma compreensão ativa que emitirá sua resposta. Não que eu tenha visto algo assim, mas mesmo quando, por exemplo, alguém se coloca totalmente desinteressado ao que se está procedendo com o canto e as ações, sejam elas do líder da canção ou a de qualquer outro performer, ignorar o que se passa na sala de trabalho não deixa de ser uma atitude responsiva.

**Pesquisadora:** Mas, hipoteticamente, uma situação como esta que você acabou de nos descrever, de alguém que assume uma atitude responsiva de desinteresse, isto não poderia bloquear o trabalho coletivo com os cantos?

**Sonhador:** Sinceramente acho pouco provável. Pois um performer que tenha certa experiência com esse trabalho certamente procuraria outros participantes para estabelecer um contato mais vigoroso. Inclusive já pude testemunhar algo similar a esta situação, onde o líder estabeleceu um contato com alguém na sala de trabalho e depois de algum instante se dirigiu a uma outra pessoa, talvez porque essa primeira tentativa de contato não proporcionou algo intenso que pudesse nutrir

uma relação fluída e vigorosa de diálogo entre as ações e reações do líder para com o outro participante. Devemos ter em mente também que um performer com certa experiência neste tipo de trabalho saberá escolher muito bem seus contatos, no intuito de encontrar a qualidade vibratória da canção. Qualidade vibratória no sentido daquela linguagem oculta que Grotowski falava no vídeo projetado durante o encontro com o Workcenter.

**Pesquisadora:** Mas, e como ficaria essa questão com relação ao testemunho? Você acabou de ilustrar a situação dentro de um workshop onde as pessoas podem participar, efetivamente, cantando com os performers. Mas no caso da apresentação de uma obra... creio que não haja essa possibilidade, como então isso poderia ser interpretado?

**Sonhador:** Certo. Bakhtin nos diz que em uma situação dialógica a resposta vinda de uma compreensão ativa tanto pode ser manifestada por meio da emissão de um enunciado em voz alta ou por meio de uma ação. Acredito que no contexto do trabalho com os cantos essa segunda possibilidade esteja mais coerente, pois lembrem-se que Bakhtin situa o seu pensamento no discurso falado ou escrito, logo o enunciado está ancorado na gramática, no sentido em que o falante se dispõe de um vasto arsenal de palavras para emitir com precisão o pensamento por trás de seu enunciado, todavia as palavras enquanto forma gramatical não falam nada por si só e também não são de ninguém, elas só adquirem um caráter responsivo e individual quando emitidas pelo falante por meio da construção de um enunciado, localizado em um contexto específico. Os cantos são formados de notas e estruturas rítmicas e



melódicas, é necessário que a melodia e o ritmo estejam muito bem absorvidos pelo performer, no entanto toda essa estrutura só fará sentido quando estiver ancorada a uma ação preta de impulsos e reações orgânicas e vivas, ou seja, através de um enunciado emitido pelo performer a partir de seu processo associativo e relacional em um contexto específico. Apesar de existir no canto elementos como a voz, o som e a palavra, os performers utilizam de uma linguagem que está além do padrão normativo de nossa comunicação discursiva, por normativo entendo uma linguagem que esteja localizada principalmente no uso de sons e palavras que compõe a estrutura gramatical de um idioma, ou mesmo de uma comunicação fortemente pautada em um polo racional. Acredito que sua comunicação se dê em uma lógica outra, uma lógica de afetos, afetos que podem se traduzir como um conjunto de gestos, sons, movimentos, distâncias e velocidades. Tudo isso estando repercutido em ações concretas realizadas pelo performer. Não estou querendo dizer com isso que o pensamento está totalmente à parte neste processo de linguagem, se tratando de um processo que é puramente sensorial. Não, mas vejo corpo e mente como uma unidade.

**Pesquisador:** E o testemunho? Como fica sua participação neste sentido?

**Sonhador:** O testemunho a meu ver não deixa de ser alguém que possa emitir uma compreensão ativa do processo de trabalho com os cantos, não é porque a obra não esteja sendo realizada em favor do público que ele não possa se relacionar com o que está sendo feito pelos performers emitindo uma atitude responsiva silenciosa. Sim! uma atitude responsiva silenciosa ou uma compreensão responsiva de efeito

retardado como colocado por Bakhtin. Para o testemunho sua ação não se estende muito além do um ato de observar o que acontece no espaço de trabalho: o que é feito pelos performers. No entanto cabe nos indagarmos como ele observa, pois seja mais cedo ou mais tarde, o que é percebido e ativamente entendido pelo testemunho acaba sendo respondido no seu comportamento através da maneira como este se coloca diante do que é observado nas ações dos performers. Alguém pode muito bem, ao observar o que está circulando por meio do canto entre os performers, emitir, de alguma maneira, uma atitude responsiva de identificação, o que pode levar o testemunho a quase entender em seu próprio corpo o que está ressoando internamente no corpo do performer, como se pudesse ler intuitivamente a lógica orgânica por trás de suas ações e reações. Processo esse que Grotowski via como indução. No entanto, um outro testemunho pode assumir uma outra atitude responsiva, fazendo com que sua observação não passe de uma ação de entretenimento pessoal ou de especulação intelectual. Há diversas maneiras através das quais o testemunho pode se relacionar com o trabalho executado pelos performers, no entanto sua resposta sempre será ditada por uma característica ativa de uma compreensão responsiva.

**Pesquisador:** Acredito que é chegada a hora de encerrarmos com o nosso encontro de hoje, mas gostaria de concluí-lo com uma última pergunta. Agora pouco, e também na narração de sua aventura, você mencionou algo como se conto propusesse uma linguagem formada por uma lógica de afetos. Poderia voltar a isso e falar um pouco mais desta característica do canto como linguagem?

**Sonhador:** Certo, será um prazer, no entanto me permita fazer apenas uma pequena observação: este trabalho tem me acompanhado por, pelo menos, quatro anos. São quatro anos que venho travando encontros com esses artistas, apesar de que hoje estou muito mais próximo de suas adjacências. Hoje pude narrar apenas alguns encontros e comentar sobre alguns aspectos que venho refletindo constantemente, sobre como o canto pode ser lido neste contexto. Há ainda uma porção de assuntos inacabados que gostaria de colocar em pauta, temas relacionados, por exemplo, com a questão de como a técnica pode ser resinificada para algo além de uma instrumentalização do corpo e da voz, dando espaço, literalmente falando, a um lugar onde possa se estabelecer uma escuta e uma permissão. Permissão esta que nos leve a compor relações dialógicas e afetivas. Entendo que esse possa ser o tema de uma próxima roda de conversa, um próximo encontro.

Voltando a sua questão... O primeiro passo para verificar o canto como linguagem é colocando o canto fora de uma lógica utilitária. Lógica a partir da qual o canto é visto enquanto instrumento e sua força está manifestada no performer em si, logo, como ele é capaz de ampliar sua presença através da manipulação do canto. Ao contrário disto, o canto é tido como uma entidade, alguém com quem me relaciono em meio a uma lógica processual, não estando esta lógica submetida ao *a priori* resultante de uma obra previamente calculada, mas por meio de compor a experiência artística através do contato com o outro, na formação de um campo relacional afetivo e dialógico. Afastando-se do canto-instrumento, o canto-

relacional nos abre possibilidades para verificar sua força emanada no coletivo, ao invés da figura do performer. Logo, o canto se intensifica no espaço do "entre", na composição relacional entre os corpos.

Hoje, em nossa roda de conversa, comentei sobre a importância de repensar o canto como instrumento e para isso recorri a outros parâmetros conceituais de corpo para melhor situá-lo em uma lógica coletiva e relacional. Permitam-me agora acrescentar um ponto de vista bakhtiniano para corroborar com essa possibilidade outra, de enxergar o canto para além de um instrumento.

Bakhtin, refletindo sobre a característica ativamente responsiva do falante, argumenta que todo falante "é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo". (BAKHTIN, 2016, p. 26). Cada enunciado é um elo na cadeia de outros enunciados. O falante não é um "Adão Bíblico" solto em uma mata inexplorada se relacionando com objetos e enunciados virgens, aos quais criativamente detém o poder de nomeá-los pela primeira vez. Os enunciados respondem sempre aos outros elos precedentes e subsequentes de sua corrente, assumindo uma atitude responsiva que pode tanto basear-se neles, polemizar-se com eles, completá-los, aplicá-los, etc.

Qualquer que seja o objeto do discurso do falante, ele não se torna objeto em um enunciado pela primeira vez, e um determinado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. (BAKHTIN, 2016, p. 60-61).

Assim como o falante em Bakhtin, o performer não é um Adão que compõe genialmente uma expressão artística e significativa para o canto pela primeira vez, o canto não pode estar vinculado a um ímpeto criativo do performer, não é o performer que revela o canto, mas o contrário, é o canto que nos canta e depois somos confundidos com o canto e já não sabemos quem canta quem. "A pessoa se aproxima do canto - cuja melodia e ritmo são sempre precisos - não como se ligasse uma máquina: eu aperto o botão: ah funciona!" (BIAGINI, 2013, p.188). Ao contrário de uma máquina ou de um instrumento, com o canto a questão é bem diferente, nos relacionamos com ele como se estivéssemos chamando alguém.

Aqui, poderíamos dizer, em uma linguagem muito pessoal que, com o canto, convoca-se a própria vida e, conseqüentemente, a minha vida, a sua vida, como se perguntássemos a essa substância delicada, mas palpável: por favor, levante-se e brilhe. Como quer que eu cante? E você companheiro: estou indo, você vem comigo? (Id.Ib).

Em um de nossos encontros Rodriguez disse que esses cânticos são muito antigos, que teriam sobrevivido há muitos anos, e quem sabe séculos. Ao nos colocarmos em contato com essas canções, existe a possibilidade que o canto chame algo em nós. Rodriguez colocou em sua fala que, como uma das canções que trabalhamos durante o workshop em Buenos Aires, o canto pode colocar por si mesmo uma demanda, como uma súplica que nos diz "Traga-me água". Mas o que isso significa? Água para quê ou para quem? A estrutura repetitiva da música pode levar o performer a se indagar repetitivamente sobre perguntas como estas, mas sempre de uma maneira ligeiramente diferente. Então ao longo deste questionamento, o

performer pode tocar algum tipo de desejo, algum tipo de necessidade, algo que esteja nele e que não é possível nominar ao certo, mesmo que ainda esteja sempre nele como uma leve cicatriz. O performer não consegue achar uma resposta, mas talvez de alguma forma ouça o eco de uma resposta, algo que converse com essa necessidade. Então, enquanto canta, existe algo entre o performer e seu parceiro que começa a tocar essa necessidade.

Grotowski falava que por trás das canções há sempre um mistério a ser descoberto, algo que está além da estrutura rítmica e melódica do canto, como uma vibração, ou uma linguagem vibratória que, mesmo sem entendermos o significado da letra da canção, podemos captar o seu sentido. O objeto/intenção que há por trás destes cantos não é nomeada artisticamente pelo performer pela primeira vez, alguém já havia cantado aquela canção e escondido em sua estrutura musical um enunciado que estava profundamente calcado em um momento particular e sincero de sua vida. Talvez ao nos relacionarmos com o canto, ao invés de simplesmente manipulá-lo, possamos entrar em contato com essa substância, com esse enunciado pleno de vida e de ressonâncias dialógicas.

Então como se dá essa linguagem de afetos? Não há uma maneira de descrever isto com um exemplo concreto de como as coisas podem e devem funcionar, só entramos em contato com essa linguagem por meio da experiência. Mas de um certo modo posso tentar pintar um esquema hipotético de como isso fora se construindo no meu pensamento a partir da vivência em campo. Geralmente o líder começa a entoar uma canção, e vai se relacionando com o canto, entendendo-o como

um ser vivente, não como um instrumento. Uma imagem que me ajuda a romper com uma lógica utilitária é pensar o canto não somente como uma entidade, mas uma boca e um ouvido que circula pelo tempo-espço, uma estrutura cuja coluna é feita por meio de sons, palavras, ritmos e melodias. E que no espaço íntimo de sua caixa torácica, esconde um segredo. Um enunciado ou um motivo que deseja transmitir. Por meio do diálogo talvez o performer consiga emitir uma atitude responsiva que vá de encontro a esse enunciado recôndito. No entanto o performer nunca está sozinho. E o canto é uma ponte para propor uma sinfonia dialógica e coletiva, onde os outros participantes que estiverem cantando aquela canção, poderão estabelecer contato direto com o líder da canção e com o enunciado misterioso do próprio canto.

Ao cantarem estarão estabelecendo uma comunicação, uma linguagem, todavia esta linguagem não está pautada na emissão das palavras de um idioma ou sistema idiomático, conversaram por afetos, através de movimentos, sons, ações, reações, velocidades e distâncias. Logo, não se trata de compor uma linguagem de gestos, mas de enunciados que fazem sentido somente em contextos específicos, um levantar de mãos, ou ajoelhar-se diante ao outro, pode significar bastante para o contexto do enunciado emitido pelas ações e reações dos corpos e pela canção. Não é algo puramente racional ou mesmo sensorial. Sabemos o que estamos fazendo, os pés estão firmemente atados ao chão, e escolhemos nossas respostas, assumimos uma atitude responsiva frente as ações do outro.

Obrigado.

## **(IN) CONCLUSÃO: DA ESCAVAÇÃO FICAM OS RASTROS**

*Um poema nunca é terminado, apenas abandonado.*

*(Paul Valéry).*

Escrever...

Escrever pode se tornar uma ação sem fim. Similar à composição de um quadro ou um poema, o artista pode muito bem se perder no universo das formas, cores e sensações, o poeta pode divagar anos em cima de sua partitura emocional, formulada pela sinfonia musical de suas palavras. Um traço de tinta pode levar a outro traço, transformando-se de repente em um pingo que alude a um rosto, ou seria uma árvore? Em meio a tanta coisa expressa o poeta pode achar palavras e sentimentos ainda não ditos, isso por que a natureza, que inclui generosamente o ser humano, é fascinante e profundamente vasta. Assim um artista, um escritor, talvez não chegue jamais a parir por completo sua obra, ela é cortada subitamente do cordão umbilical, às vezes em estágio prematuro, não havendo tempo de uma despedida, de um abraço apertado. Em outros instantes é sensato tomar uma atitude responsiva de abandono, do contrário assumimos um estatuto de posse deste corpo que é livre. O corpo-texto é uma boca que fala, fala e torna a falar; que regurgita palavras. É também uma boca que nós beijamos para compormos momentos sublimes de amor, por vezes simplesmente a rejeitamos, ou vamos ao seu limite contraindo os lábios até que o sangue corra pela comissura oral. E desta relação no final o que podemos dizer? Às vezes nada, às vezes



tudo, às vezes um pouco de cada coisa. Mas um fato é eminente e real: o abandono é necessário, é preciso desapegar do corpo-texto e deixá-lo livre para se compor com outras bocas, outros beijos, outros afetos.

Procurei ao longo da escrita deste texto apresentar uma leitura sobre o trabalho com o canto realizado pelo Workcenter e suas adjacências. Me propus a realizar essa ação tomando como base um procedimento de escrita criativa, processual, poética e acadêmica, que acabei denominando “escrita como escavação”. Por meio da escavação apareceu ao longo do processo de escrita deste trabalho o dispositivo Sonhador. Com o Sonhador procurei narrar a experiência vivida em campo e também aprofundá-la com conceitos filosóficos extraídos do pensamento de Bakhtin. Em nenhum instante procurei entender os conceitos como uma chama que ilumina e legitima a experiência em campo, emitindo uma espécie de resposta conclusiva sobre o assunto debatido, mas ao contrário disso, os conceitos entram em diálogo com a prática vivenciada, lançando questionamentos ou apresentando uma leitura de aspectos observados a partir justamente do encontro entre prática e teoria.

Conforme coloca Royo (2015), um projeto de pesquisa em artes não visa unicamente extrair conhecimento do objeto de estudo como uma entidade separada do sujeito que o analisa, mas também visa saber como o sujeito é afetado por essa interação e como se define em relação à mesma.

Attisani nos diz que o trabalho que Richards e Biagini constituem hoje no Workcenter oferece contínuas surpresas para quem se permite se envolver com o seu chamado. Muitas vezes resta aos testemunhos

[...] apenas relatar suas sensações e – se eles forem capazes e se for possível – as dos demais passantes encontrados no campo. E, no entanto nada impede que se espere que o sentido (significado e direção) desses eventos possa ser traçado pelo entrelaçamento de diferentes descrições e reflexões. Nesse caso, então, o absurdo objetivo de registrar, através da escritura, um fenômeno artístico que se encontra em estado nascente poderia ser útil para chamar atenção para essa nova,

mas antiga maneira de desenvolver e aprofundar ao mesmo tempo o ofício e a arte do teatro. (ATTISANI, 2013, p.251)

Desse modo, mais do que trazer do processo de escavação um objeto perdido no tempo, o sintoma de uma grande descoberta. Tomo por objetivo a tentativa de deixar rastros. Rastros que podem eventualmente ser observados por outros escavadores e quem sabe trazer algum sentido para suas aventuras reflexivas e idas a campo.

## REFERÊNCIAS

- ATTISANI, Antonio. *Algumas Notas sobre Living Room e I am America*. In: *Estudos da Presença*, v.3, n.1. Porto Alegre, 2013, p.250-266.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Trad. Patrícia Furtado Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O novo testamento do teatro: Entrevista de Eugenio Barba com Jerzy Grotowski*. In: *Para um teatro pobre*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011, p.91-95.
- BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BEZERRA, Paulo. *No limiar de várias ciências*. In: BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 151-170.
- BIAGINI, Mario. *Desejo sem Objeto*. In: *Estudos da Presença*, v.3, n.1. Porto Alegre, 2013, p.176-197.
- \_\_\_\_\_. *Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza”*. In: *Estudos da Presença*, v.3, n.1. Porto Alegre, 2013, p.287-332.
- BOLOGNESI, Mario. *Experiência e história na pesquisa em artes*. In: *Art research Journal*, v.1, n.1. Rio Grande do Norte: UFRN, 2014, p.145-157.
- BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Trad. Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e Cena*. Sorocaba – SP: TCM-comunicações, 2001.
- CARREIRA, André. *Teatro Contempor neo: de Stanislavski a Bob Wilson*. In: *Porto C nico*, v.1, n.1. Santa Catarina, 2009, p. 06-08.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza – filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, *Mil Platôs, V.1*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ESPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

FERRACINI & RABELO. *Recriar sempre*. In: Revista de Pesquisa em Arte, v.1/2, 2014. P.112-124.

FERRACINI, Renato. *A presença não é um atributo do ator*. [S.l]: O que as letras tem? Caderno de Atividades-Acadêmico-Científico-Culturais, [ca. 2012] P.03-07. Disponível em:<[http://www.portal.anchieta.br/revistaselivros/curso\\_letras/sumario/sumario\\_renato\\_ferracini.pdf](http://www.portal.anchieta.br/revistaselivros/curso_letras/sumario/sumario_renato_ferracini.pdf)>. Acesso em: 09 Jun. 2017.

\_\_\_\_\_. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. In: Revista Cena, n.07, 2009. P. 77-87.

GIACCHÈ, Piergiorgio. *O Espectador-Hóspede*. In: *Estudos da Presença*, v.3, n.1. Porto Alegre, 2013, p.241-249.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.

\_\_\_\_\_. *O discurso de Skara*. In: *Para um teatro pobre*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011, p.176-189.

\_\_\_\_\_. *Exploração metódica*. In: *Para um teatro pobre*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011, p.91-95.

\_\_\_\_\_. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

\_\_\_\_\_. *A voz*. In: *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p.137-162.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. In: *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p.163-180.

\_\_\_\_\_. *O que foi*. In: *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p.199-211.

\_\_\_\_\_. *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*. In: *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p.226-244.

\_\_\_\_\_. *Performer*. In: SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 2006, p.376-380.

LASSALE, Jacques e RIVIÈRE, Jean-Loup. *Conversas sobre a formação do ator*. Trad. Nathalia Safranov Rabczuk e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_, *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura e espontaneidade” em Grotowski*. In: *Sala Preta*, v.5, n.1. São Paulo, 2005, p.47-67.

LOPES, Elias de Lima. *As estradas de Grotowski*. João Pessoa: UFPB, 1997. (Monografia de Especialização em Fundamentos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes).

CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY. *A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana*. Trad. Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MCCAW, Dick. *Bakhtin and Theatre Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. New York: Routledge, 2016.

OUSPENSKY, P. D. *Fragmentos de um Ensino Desconhecido: Em busca do milagroso*. São Paulo: Pensamento, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia ares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABELO, Antonio. *Cartografia do invisível: paradoxos da expressão do corpo-em-arte*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini. Campinas: 2014.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Trad. Patricia Furtado Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. *Heart of Practice: Within the Worcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. New York: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sobre The Living Room*. In: *Estudos da Presença*, v.3, n.1. Porto Alegre, 2013, p.267-274.

ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROYO, Victoria. *Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso*. In: *Estudos da Presença*, v.5, n.3. Porto Alegre, 2015, p.533-558.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral do século XX*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 2006.

SLOWIAK, James and CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. New York: Routledge, 2008.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais da Europa*. Trad. Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHROEDER, S. & SCHROEDER, J. *Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin*. *Música em perspectiva*, v.4 n.2, p. 127-153, setembro, 2011.

SCHROEDER, Sílvia. *A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos*. *Revista da ABEM*, v.21, p. 44-52. Porto Alegre, 2009.

TAVIANI, Ferdinando. *Em Memória de Cieslak*. In: BANU, G. *Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 41-68.

## ANEXO

Declaração de dispensa de apresentação de projeto de pesquisa para avaliação do sistema CEP-CONEP.



Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 01 de junho de 2017.

Of. CEP/PRP/Nº 108/2017

Chavannes Procópio Péclat  
Pesquisador Responsável

**REF.: DISPENSA DE APRESENTAÇÃO DE PROJETO DE PESQUISA PARA AVALIAÇÃO DO SISTEMA CEP-CONEP.**

Prezado Senhor,

Informamos que o seu projeto intitulado "O Canto como Linguagem: escavações de encontros com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e Adjacências", sob a orientação do Prof. Dr. Jorge L. Schroeder, para fins de mestrado no Instituto de Artes, no Programa de Pós-Graduação Artes da Cena, trata-se de uma pesquisa que, segundo informações emitidas e constantes nos Anexo I e Anexo II, "(...) versa sobre encontros travados com um coletivo artístico sediado na Itália e personalidades artísticas estrangeiras que estiveram trabalhando neste grupo".

Deste modo, o referido projeto de pesquisa não necessita de apreciação e/ou aprovação do Comitê de Ética em Pesquisas envolvendo Seres Humanos, tendo em vista que não envolve participantes do território nacional, conforme descrito na Resolução CNS 466/12, item VII, "...num trabalho cooperativo que visa, especialmente, à proteção dos participantes de pesquisa do Brasil...".

Atenciosamente,

  
**DRA. RENATA MARIA DOS SANTOS CELEGHINI**  
COORDENADORA DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA  
UNICAMP